

Die szenische Form der Trauerspiele des Andreas Gryphius

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt a.M.

vorgelegt von

Peter Wolters

aus Wiesdorf-Leverkusen

1958

1. Gutachter: Prof. Dr. Kurt May
2. Gutachter: Prof. Dr. Gottfried Weber

Tag der mündlichen Prüfung: 12. 2. 1958

MEINER MUTTER

INHALT:

Vorbemerkung	Seite 7
Einleitung: „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ der Geschichte	9
I. Zeitformen der Handlung	
1. Zur Einheit der Zeit	18
2. Die Gegenwart	21
3. Die Vergangenheit	26
4. Die Auflösung der zeitlichen Ordnung	33
5. Dramatische Logik	39
II. Der Aufbau der dramatischen Person	
1. Typ und Charakter	47
2. Die Objektivität der Tat	51
3. Die typologische Funktion	62
4. Die Subjektivität des Leides	64
5. Zum polaren Aufbau der dramatischen Person	71
III. Die innere Zeit	
1. (Exkurs:) Zur Form der Oper	74
2. Identität der Situationen	80
3. Antithetik	82
4. Häufung	87
5. Reflexion und Klage vor der Aktion	90
6. Das stumme Bild	96
IV. Der ästhetische Raum	
1. (Exkurs:) Didaktik und Allegorie	99
2. Die Verwandlung der Didaktik im Trauerspiel	107
Anmerkungen	117
Literaturverzeichnis	121





Digitized by the Internet Archive
in 2026

Vorbemerkung

Im Drama steht das Wort unter einer doppelten Verpflichtung. Zunächst ist es spannungsvoll verbunden mit der Person, die es hervorbringt und die sich dadurch selbst darstellt. Darin liegen also schon zwei entgegengesetzte Aspekte, da „das Wort Gestalt und die Gestalt Wort wird, — eine Inversion, die die dramatische Gestalt in Widerspruch mit sich selbst zu setzen scheint, insofern sie im ersten Falle unter dem Aspekt der Objektivität, im zweiten unter dem der Subjektivität erscheint, ohne daß dieser Widerspruch zur Auflösung käme“¹⁾. Diese kausale Organisation des Wortes verbindet sich mit einer zeitlichen. Der Rhythmus des szenischen Vortrags (im weitesten Sinne genommen) verleiht dem Wort Nuancen, die wiederum auf den Rhythmus zurückwirken, derart, daß Ursache und Wirkung zu trennen unmöglich ist. Die gleiche Aussage gilt an verschiedenen Stellen verschieden, nicht anders als das musikalische Motiv, dessen Wertigkeit von dem Ort, den die Komposition ihm anweist, bestimmt wird. Im Hintergrund solcher methodischer Vorbehalte steht eine sehr einfache Einsicht: Dichtung darf nicht in dem Sinne „beim Wort“ genommen werden wie der Essay. Das Wort erscheint vielmehr als Funktion und Ursprung dessen, was Dichtung als Dichtung konstituiert: der Form.

Die vorliegende Arbeit versucht nun, diese beiden Grundzüge szenischer Gestalt im Trauerspiel des Gryphius zu beschreiben. Der Begriff des „Dramatischen“ wird zunächst vermieden. An dem Trauerspiel des 17. Jahrhunderts versagen die herkömmlichen Begriffe wissenschaftlicher Dramaturgie. Als gesichert darf nur vorausgesetzt werden, daß es mit späteren Formen den Begriff des Szenischen gemein hat, der die temporale Ausdehnung und die personale Gliederung umfaßt. Was innerhalb dieser Gattungsgrenzen strukturell sich ereignet, kann nur durch ein induktives Verfahren ermittelt werden. Die Absicht geht dahin, gewisse grundsätzliche Aufbau-gesetze, deren Kenntnis erst die Definition eines bestimmten szenischen Typs erlaubt, in der Ausbreitung des formalen Bestandes sichtbar zu machen.

Hinweise auf einen solchen Typ gibt schon die zeitgenössische Poetikenliteratur. Die strikt normative, aufs Handwerkliche und Stoffliche gerichtete Einstellung dieser Literatur ist dabei kein Hindernis, sondern der erste Anhaltspunkt. Es wird zunächst versucht werden, aus dem Verhalten der Theorie zum Phänomen des Ästhetischen die ersten Hinweise auf die historische Eigentümlichkeit des Trauerspiels zu erhalten (Einleitung). — Die eigentliche Interpretation setzt bei einer auffallenden und fremdartig anmutenden Erscheinung des Trauerspiels an, die gerade wegen ihrer Fremd-artigkeit auf die Eigengesetzlichkeit des Typs am sichersten scheint hinführen zu können: bei der Vorgeschichte (I). — Daraus ergibt sich die Frage nach der Instanz, die den Bericht hervorbringt. Die dramatische Person in ihrem Verhältnis zum Wort

und zur Tat ist zu untersuchen (II). — Der in dem bisher erschlossenen Formkomplex sich ausdrückende Geschichtsbegriff wird auf seine zeitliche Struktur hin weiterverfolgt in der Untersuchung des Verhältnisses von Reflexions- und Aktionsformen. Der Begriff einer „oratorischen Form“ stellt sich ein (III). — Hier muß dann die Frage nach dem ästhetischen Raum, nach dem Bewußtsein des Trauerspiels von sich selbst als von einem ästhetischen Gebilde ansetzen (IV). —

Einleitung: „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ der Geschichte

Wenn sich vor der Szenerie des „Heldenspiels“ der Vorhang hebt, sehen zwei Welten, in der festlichen Verwandlung des Augenblicks zu vieldeutig-spannungsvollem Gegeneinander bestimmt, über die Rampe hinweg einander an: „Drüben, in der Mitte der Bühne, steht der Held, hinter ihm respektvoll gestaffelt seine Umgebung, im weiteren Halbkreis das Volk — und diesseits ein Spiegelbild: in der Mitte des Raumes die Person des Monarchen, umgeben von seiner Familie, den Ersten des Hofes, dem Adel des Landes in immer weiteren Ringen — die zwei Hälften einer Ellipse, die um ihre Brennpunkte gesammelt einander gegenüberstehen.“¹⁾ Mit dem Einbruch der politischen Geschichte in den Schauplatz ist der Übergang vom Schauspiel der Renaissance zum barocken Trauerspiel vollendet. Der alte Dualismus von Sinnlichkeit und Wirklichkeit, von Schein und Wahrheit ist in ein neues Spannungsfeld eingetreten. Vor das irdische Geschehen mit seinen zeitlichen und ursächlichen Verknüpfungen und der Hierarchie seiner Repräsentanten tritt die Kunst mit dem Anspruch, in der Wiederholung der irdischen *Formen* ihres Sinnes, ihrer kosmologischen *Bedeutung* habhaft zu werden.

Die Humanistenpoetiken beschreiben den Prozeß, in dem sich Geschichte auf der Szene oder überhaupt im sprachlichen Kunstwerk manifestiert, mit dem Begriff der *Imitatio*. Unter der *imitatio actionis* wird zunächst nur die gesteigerte und ausgeschmückte Wiederholung einer geschichtlichen Handlung verstanden. Bereits Scaliger verweist den Tragödiendichter an den Fundus der historischen Schriften. Entscheidend dabei ist, daß nicht eine historische Wirklichkeit in körperlicher, aktueller Entfaltung zur Verfügung steht, wie sie aus den Wirren der Zeit oder den in historischem Quellenstudium zu erschließenden Dokumenten unmittelbar hervorblickt, sondern ein bereits Geformtes, die Chronik. Der Vorrang alles Geschriebenen und Gedruckten vor der unmittelbaren Welt ist unbestritten. Wo immer Geschichte in szenische Gestalt eingehen wird, ist die Zwischenstufe einer gattungsmäßig bereits fixierten Literatur anzusetzen: Der Poet setzt ein erzähltes Geschehen in ein szenisch aktuelles Geschehen um. Zwar ist alle Handlung Geschichtsbeschreibung, „für Augen stellung allerhand weltlicher zufäll“²⁾. Aber die Fabeln der Trauerspiele liegen vor im Arsenal der Bibliotheken. Daß diese Abhängigkeit von der Epik die Struktur der szenischen Gattungen beeinflussen könnte, darf vorausgesetzt werden.

Bedeutungsvoll wird zu Anfang des Jahrhunderts die „Nachahmung“ für die pragmatischen Gattungen in Verbindung mit den Begriffen der *Inventio* und der *Varietas*. Dem Akte der Nachahmung wird Freiheit ausdrücklich zuerkannt. Er stellt sich dar als ein dynamisches Verhalten zu der Quelle. Kunst als „geschminkte Lüge“ wird auf den Schild gehoben. Karl Borinski, der auf diese Wendung in der theoretischen Haltung der Zeit hingewiesen hat, sieht hier die Einbruchsstelle sinnloser Will-

kür³). Es kommt indessen auf die Feststellung an, *welchen* Wahrheitsbegriff die poetische Lüge leugnet. Opitz drückt sich hier sehr klar aus. Er sagt von „getichten und erzehlungen“, daß sie sich an die Vorlage nicht so genau halten müssen wie die Historien, „die sich an die Zeit und alle umbstende nothwendig binden mußten“: das Gedicht „leßt viel außsen, was sich nicht hin schicken wil, vnd setzet viel das zwar hingehöret, aber newe vnd unverhofft ist, . . . alles mit solcher ordnung, als wann sich eines auff das andere selber also ergebe vnnd ungesuchet in das buch keme. Gleichwol soll man sich in dieser Freyheit zue tichten vorsehen, das man nicht der zeiten vergeße, vnd an jhrer warheit irre“⁴). Die Grundfabel muß umgeformt werden; es gilt die Regel, daß „die gantze Poeterey im nachäffen der Natur bestehe, vnd die Dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein, als wie etwan sein köndten oder solten“⁵). Das ist deutlich genug. Indem Dichtung und empirische oder literarisch vorgeschriebene Wirklichkeit in das freie Verhältnis von Gemälde und Modell treten, entsteht zwischen den Seinsbereichen eine Distanz, die zum Bewegungsraum meditierender Versenkung in Erscheinungswelt wird. Unbewußt setzt hier die ästhetische Spekulation ein Analogon zu der humanistischen Scheidung von res und verba. Das Nacheinander von Bild und Abbild wird zum Nacheinander von Wahrnehmung und Deutung. Die innere „warheit“ und die äußere Erscheinung der Dinge sind gegensätzlich gesehen. Die Wahrheit liegt unterhalb der oberflächlichen irdischen Zustände. Sie wird in der Erfindung des Dichters, in der „Lüge“ als Präparat gewonnen.

Opitz erläutert seine These am Beispiel der Aeneide. Daß Vergil es sich gestattet hat, Dido und Aeneas zu Zeitgenossen zu machen, rechtfertigt er mit dem Hinweis: „damit er gleichsam von den bösen flüchen der Dido einen anfang der feindschaft zwischen diesen zweyen mächtigen völkern machte“⁶). Es obliegt also der Inventio, im politisch-faktischen Geschehen die wahren Bewegungskräfte sichtbar zu machen. Wie tief dieser Gedanke in der Zeit wurzelt, zeigt sich daran, daß er auch auf volkstümlicher Ebene unverwandelt wiederkehrt: „Weil aber . . . mir durch die Phantasia eingegeben ward zu betrachten: die wunderbare Art der Creaturen: da etliche mit sonderbahrer Einigkeit, andere hergegen mit vnversünlicher Zweytracht vnd widerwertigkeit mit vnd gegen einander leben: fieng ich an zubeschreiben die Vrsach, worumb die Katzen und Mäuse so feindselig widereinander seyen.“⁷) In diesen Zusammenhang gehört nun auch schon ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert, das Borinski anführt⁸). Pierre de Ronsard schildert in seiner Franciade, wie nach Trojas Sturz König Francion, Sohn Hektors, nach dem Lande kommt, das nach ihm Franken genannt wird, wie er Gallien besetzt und dort Paris gründet: „en l'honneur de son oncle Pâris“! Die deutsche Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts tadelte solche Konstruktionen als illegitime Vermengung heterogener Welten, — ein Mißverständnis, dem auch Shakespeares „Troilus und Cressida“ verfiel. Aber die Verbindung klassisch-antiker und christlich-„romantischer“ Welt zu einer einzigen Fabel bedeutet weder dem 16. noch dem 17. Jahrhundert sinnloser Jux mit der Tradition. Wenn die Stoffe modernisiert werden, die alten Helden auf die Szene

treten in der zeitgenössischen höfischen Tracht, so ist das genau so wenig „naiver Anachronismus“, wie wenn Joseph bei Grotius von Gosen bemerkt, es liege nicht weit von Heliopolis: „non procul ab urbe cui suum nomen dator Dedit dei“ (Sophompaneas, V. Akt). Ob beabsichtigt oder nicht: hier wird die Einheit der Weltgeschichte sinnfällig behauptet. Das freie Spiel der Szene gewinnt aus dem Urgestein der Vorlage die Belege, daß die Schichten des Vergangenen und des Gegenwärtigen in einem gemeinsamen geistigen Raum liegen (Analogie). Nur so kann die Art, in der diese Dichtung „frei“ über die Gegenstände verfügt, sinnvoll begründet werden. Paul Stachel nennt den „Christus patiens“ des Grotius eine „geistliche Kontrafaktur“ zu Senecas Hercules-Dramen und stellt fest: „Mit meisterlichem Geschick wird die überkommene Sprache und Metrik gehandhabt, werden Motive, Phrasen, Worte Senecas zu einem neuen Ganzen mosaikartig verarbeitet.“⁹⁾ Er beschreibt damit den Vorgang der Imitatio, der jedesmal mit dem Anspruch auftritt, die verbindliche Deutung eines Gegebenen vorzulegen: Grotius' Drama erschließt in seiner christlichen Modifikation der Hercules-Dramen deren typologischen Sinn. Herakles präfiguriert Christus. Bereits die byzantinische Tragödie „Christos paschon“¹⁰⁾ aus dem 11. oder 12. Jahrhundert beschreibt das Leiden Christi „kat' Euripiden“. Der Verfasser „dichtete in verwegenstem Sinne des Wortes nach berühmten Mustern . . . Ein volles Drittel der 2640 Verse . . ., aus welchen das Drama besteht, ist fremdes Eigentum“¹¹⁾. Und wenn man nun noch bedenkt, daß auf dieses Drama Grotius, auf Grotius wiederum George Sandys (1640) und auf allen diesen Johann Klai („Der Leidende Christus“, 1645) aufbaut, daß ferner schon die Form des „Christos paschon“ sich auf eine alte Tradition, nämlich auf den spätantiken Cento, berufen kann, so wird man darauf verzichten müssen, in dem beharrlichen Bemühen der beiden Reformationsjahrhunderte, bestimmte dramatische Stoffe, wie zum Beispiel den Herodes-Stoff, immer wieder neu gefaßt und auf die Szene zu bringen, das Merkmal künstlerischer Impotenz zu erblicken. Innerster Trieb dieser gelehrten Dichtungsweise scheint vielmehr das Bedürfnis zu sein, der Quelle stets eine neue Wahrheit abzugewinnen und sichtbar herauszustellen. Aus der Vorlage wird der Sinn geborgen. Er tritt in einem anspielungsreichen Formgewand facettenartig hervor. Die Handlungsfügung kann sich dabei ändern bis zum scheinbar Absurden; absurd ist sie dann aber nur, sofern sie als autonome Fabel genommen wird, während doch die poetische Absicht gerade dahin geht, sie als erhellende Variation einer immer zugleich mitangeredeteten „äußeren“ Wirklichkeit vorzustellen. So fällt auch ein anderes, günstigeres Licht auf Lohensteins Arminius-Roman¹²⁾, dessen monströs enzyklopädische Form den Hauptteil der Aversion einer auf Erlebnisdichtung eingeschworenen Philologie auf sich versammelte.

So wird also auch das historische szenische Ereignis als Allusion zur historischen Wirklichkeit aufzufassen sein. Die Handlung, heißt es in der Vorrede zu Opitz' Argenis-Übersetzung, verberge unter dem Schein des Gedichtes die Wahrheit der Geschichte. Und Buchner verlangt von dem Dichter, er menge „allerley Fabel und

erdichtete Wesen mit ein . . . , theils lust halben, theils unter denselben die warheit zu verstecken“¹³). Die Bedeutung dieser poetischen Wahrheit ist nun klar. Ein neuer Zug kommt hinzu: der Begriff des Verbergens. Verbergen ist im Sinne der Zeit ein Zeigen: Wahrheiten können nur im Emblem verschlüsselt geboten werden. Eine Metapher, die in den Texten der Reformationsjahrhunderte auf Schritt und Tritt begegnet, faßt diesen allegorischen Aspekt der Literatur zusammen: der Begriff der Spiegelung. Das Buch, das Spiel fängt die Welt mit der Vielfalt ihrer Konturen ein, aber so, daß sich die sinnlichen Details zu einem Zeichen zusammengefaßt ablagern, aus dem die Wahrheit, das innere Wesen der Dinge zurückgeworfen wird. Aus der Dichtung schlägt die Welt, verwandelt und gedeutet, als reflektiertes Bild heraus. Schon Jaspar von Gennep bemerkt in der Vorrede zu seinem „Homulus“, „das dar inn wie in eym Spiegel das leben vnd sterben der Mynschen gesehen“¹⁴) werde. Ganz auf meditierende Schau eingestellt zeigt sich die Metapher dann schließlich im Kompositum „Trauer-Spiegel“ bei Gryphius (Vorrede zu „Cardenio und Celinde“). Eine Formintention wie diese läßt das Kunstwerk nicht als ästhetisch selbständiges Gebilde gelten. Die Dichtung verwandelt sich zu einer Bewegung zwischen der Quelle und dem Leser. Dichten heißt, die verschollene Wahrheit herauszuheben und darzubieten. In solcher Vermittlerrolle erschöpft sich die Kunst. Denn wenn die Menschen ihren „Sinnbegrieff unmittelbar eröffnen könnten wie die Engel und Himmlischen Geister, so sollten alle Reden überflüssig gehalten werden“¹⁵). Erst die Auflösung der Züge in der Interpretation erlöst das allegorische Bild zu seinem Wesen. Der ästhetischen Struktur antwortet die exegetische Haltung des Allegorikers: Der Betrachter versenkt sich lesend in die Erscheinung eines Kunstthings, um eines anderen, jenseits des Dinges in der Sphäre des Sinns Beheimateten ansichtig zu werden¹⁶). Die Suche nach der Wahrheit der Geschichte ist die Suche nach dem Allgemeingültigen und Typischen. Im konkreten Ereignis wird nicht ein Individuelles erwartet, das in seiner geisterfüllten Körperlichkeit symbolisch zu erhöhen sei, sondern im Moment der Distanz und der Konstruktion der Erkenntnis ist ein Akt der Abstraktion mitgegeben, in dem die Wahrheit anfällt. Wahr ist das Abstrakte, Schein das Konkrete. Von hier aus ist nun der Anfang der Vorrede zu „Leo Armenius“ zu verstehen. Aufgabe des Trauerspiel-Dichters ist, „die vergänglichkeit menschlicher Sachen . . . vorzustellen“. Wohlgemerkt: nicht menschliche Sachen, so gebrechlich sie sich auch darstellen mögen, sondern deren „vergänglichkeit“, ihr begriffliches Wesen, wird „vorgestellt“. Die Begriffe der Abstraktion und der Demonstration sind in der Formulierung enthalten. Sie kann also geradezu als Strukturformel des barocken Trauerspiels gelten. — Ein komplizierter Dualismus von realer Welt und ästhetischer Welt zeichnet sich ab. Aber die ästhetische Welt steht der realen, geschichtlich gegebenen nicht autonom gegenüber. Sie hat dienende Funktion. Indem sie den Stoff zerschlägt und die universalen Begriffe birgt, bleibt sie von ihm dennoch abhängig und nur im Bezug auf ihn lesbar.

Paul Böckmann hat gezeigt, wie die mittelalterliche Kunst sich immer im Hinblick

auf eine Quelle verstand, wie sie vorgab, die „meine“ der Quelle herauszuheben¹⁷⁾. Dichten war „bezeichnenliches sprechen“. Nun befriedigt freilich diese Darstellung nicht ganz, unerläßlich ist die Auseinandersetzung mit den Thesen Hugo Kuhns¹⁸⁾. Doch genügt sie, um vorläufig darauf aufmerksam zu machen, wie der barocke Begriff der Imitatio, zusammen mit dem der Inventio, mittelalterliches Formdenken wiederholt, wenn auch in antikisierender Überformung. Das künstlerische Ausdrucksverlangen der Zeit greift begierig nach den Fragmenten theoretischer Auslassungen der Autoritäten. Die Autoritäten stellt die Antike. Von vornherein ist aber die Assimilierung der angeeigneten Theorie beschlossene Sache. Religiöse Vorstellungen, die im Mittelalter wurzeln, beherrschen das Denken. Es kann in den Poetiken nur zu einer antiken Drapierung des sprachlichen Faltenwurfs kommen. Das dem Barock Eigentümliche liegt weniger im Grundsätzlichen als in den Valeurs. Es liegt in dem Gewicht, das im Gegeneinander von Kunst und Welt, von „universalia“ und „res“ dem zweiten zuzufallen beginnt. —

Da noch immer die Idee des Ordo die Anschauung geschichtlicher Welt bestimmt, erscheint zunächst, gleichsam in einem idealen Raum, wo die Zeit keine Macht hat, die menschliche Gesellschaft als Hierarchie, an deren Spitze Gott steht. Erst in bezug auf ihn erhält die Gemeinschaft ihre Wirklichkeit. Jedes Glied hat seine bestimmte, ihm mit dem Schöpfungsakt zugewiesene Position¹⁹⁾. Im Souverän ist diese Ordnung sichtbar verbürgt. „Er repräsentiert die Geschichte. Er hält das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter.“²⁰⁾ In der Barockkomödie wirkt die Statik des Ordo-Gedankens noch ungebrochen. Die mimische und sprachliche Komik entsteht aus der Unangemessenheit von persönlichem Anspruch, der immer als illegitimer sozialer Anspruch angeprangert erscheint, und gegebener Rangordnung. Das Mitleid, das die mißbrauchte Kreatur beanspruchen könnte, wird vollkommen von der Befriedigung über das am Schlusse wiederhergestellte Gleichgewicht der Stände absorbiert²¹⁾. Ein unbeirrbar sicheres Daseinsgefühl etabliert sich und zeigt sich von der Absurdität des geschichtlichen Weltverlaufes unbeeindruckt. Im Kraftfeld des Trauerspiels wird das anders. Die Welt gerät in den Sog der Zeit und damit in jene unendliche Dialektik von Ordo und Chaos, die bald mehr, bald minder deutlich aus den szenischen Ereignissen beunruhigend hervorblickt. Die Diskrepanz zwischen der Formwelt der komischen und der „tragischen“ Gattungen, die in bestimmten Fällen bis zur wechselseitigen Negation sich auftut, ist hier begründet. Das hängt natürlich mit dem zeitgenössischen Begriff des „Volkes“ zusammen, das in den Komödien die Figuren stellt: „Am Volk endet die barocke Welt, weil hier die Geschichte endet. Das Volk lebt außerhalb der Epochen der Geschichte in den Gezeiten der Natur. Es gibt darum kein ‚barockes Volk‘, wie es eine ‚barocke Gesellschaft‘ gibt.“²²⁾ In der Barockkomödie dispensiert sich der menschliche Geist von der Geschichte.

Hinter den nun heraufkommenden Dichtungen bleibt Harsdörfer als Theoretiker am weitesten zurück. Den Anforderungen der neuen Gattung versagt sich seine Konzilianz. Die dramatische Poesie erhält für ihn Form und Bedeutung dadurch, daß sie

„Nachahmung der dreien Stände“ ist. Die Theorie des Dramas wird im temperierten Klima gesellschaftlicher Konversation vorgetragen. Die Klassifikation der szenischen Gattungen im 6. Buch der Frauenzimmer-Gesprächsspiele und im „Trichter“ will die göttliche Ordnung, soweit sie in der Schichtung der Gesellschaft sichtbar geworden ist, aus den Zufällen und Verwicklungen der Handlung ungeschmälert hervorgehen lassen. Im Akte der Nachahmung profaner Geschichte wird der Ordo als Gesetz der dramatischen Gattungen geborgen. Die Integrität ständischer Hierarchie wird zum a priori poetischer Form. Aus dieser Stimmung geht die Trauerspiel-Definition im „Trichter“ hervor²³). Da die Gedankengänge hier wie überall in großen Zügen von der Tradition geregelt sind²⁴), kommt es auf die Nuancen an. Der Rückschritt gegenüber Opitz ist gleichwohl klar. Der Akzent liegt auf dem Erhabenen der Ereignisse, nicht, wie bei Opitz, auf ihrer leidvollen geschichtlichen Verworrenheit. Die geschichtliche Substanz ist, bevor das Drama sich ihrer bemächtigt, durch Dekret entschärft.

Die Tragödiendefinition des Opitz²⁵) hat erst Walter Benjamin erschlossen. An ihr läßt sich nämlich zeigen, wie die Zufälle der Geschichte, indem sie „Handlung“ werden, einen unverwechselbaren szenischen Typ konstituieren. Freilich hat die Forschung von Benjamins Hinweis kaum Notiz genommen. Bruno Markwardt verzeichnet den Satz wieder als unergiebiges Umschreiben des Stoffkreises²⁶). Nach Günther Müller²⁷) scheint nur noch Helmut Kappler²⁸) sich Benjamin angeschlossen zu haben. Für Opitz ist nun die Theorie der Stände keineswegs wichtig im Sinne einer die Gattung begründenden, unangefochten herrschenden Idee. Der Souverän als Gegenstand der Trauerspiele, das bedeutet für ihn die gefährdete Idee des Königtums: der Ordo im Banne der Zeitlichkeit. Nur das übernimmt er von Scaliger und den französischen Mittelsmännern, was diesem Gedanken sich einordnet. Birken folgt Opitz, und bei ihm ist die Absicht ganz deutlich geworden: „Die Materie oder Stoff von einem Schauspiel ist entweder eine wahrhaftige oder eine erdichtete Geschichte . . . In Heldenspielen muß alles Häftiger sein: da müssen Tyrannen, Glückänderungen, Unglücksfälle, Meineid und Verrätherei, Mordtaten, Betrüge und Praktiken, grobe Unzucht, Kriege und Schlachten, Verzweiflungen, Prahlerien, Klagreden, endlich auch Begräbnisse und Grabschriften und dergleichen mit einlaufen.“²⁹) So fällt die Idee der göttlichen Weltordnung, die in der Offenbarung verbürgt ist, dem Chaos der geschichtlichen Zeit anheim. Erschüttert entdeckt der Mensch, daß der Souverän, Spitze und Bezugspunkt theonomer Ordnung, dem Los der Kreatur ausgeliefert ist. Das göttliche Wort gilt nichts mehr im Diesseits. Was fest und sicher auf Erden dauern sollte, ist einer sinnlosen Verwandlung unterworfen. Die Forderung nach szenischer Manifestation einer exemplarischen stoischen Haltung taucht erst in zweiter Linie auf, mit der Gattung Trauerspiel ist sie nicht notwendig verknüpft. Überall steht die „Mißligkeit des Menschlichen Lebens“³⁰) im Vordergrund: die geschichtliche Bewegung. Königsmord, Wahnsinn des Tyrannen, wie er in der Herodesfigur paradigmatisch erfaßt ist, Blutschande und Verwandtenmord — im Ablauf des historischen Geschehens ist das Sakrileg perpetuiert. „Man hat durch meine

Schmach, durch meiner kercker ketten, Der kirchen recht verletzt und in den Staub getreten“ klagt Laud in „Carolus Stuardus“. Person und Amt sind nicht mehr zu trennen, was dem Amtsträger widerfährt, widerfährt der Weltordnung. Wenn für den spanischen Dichter der König, „der Restaurator der aufgestörten Schöpfungsordnung“³¹⁾, das geschichtliche Chaos vermöge der Dignität und Sinnhaltigkeit seines Amtes auffangen kann, wenn damit die Handlung beruhigt in die Identität von profaner Geschichte und Heilsgeschichte zurückfindet, wird im schlesischen Trauerspiele und in den Beschreibungen, die Opitz und Birken geben, diese Möglichkeit nicht gesehen. Hier ist das Drama entworfen als eine Abhandlung vom Sturz des Königs, das bedeutet: von kosmischen Katastrophen im Reich der Geschichte.

Erst von hier aus werden die Phänomene des Höfischen und des Martyriums verständlich. Von den schlesischen Barockdramatikern sagt Max Kommerell: „Die Rechtfertigung des Stils durch einen höfischen Weltmittelpunkt fehlt, so daß hier nur noch eine literarische, und zwar nachahmende Haltung möglich ist“³²⁾. Aber das ist nicht richtig gesehen. An keiner Stelle versucht das schlesische Trauerspiel mit dem Anspruch der Legitimität sich in eine höfische Haltung hineinzustilisieren, die ohne Entsprechung in der gelebten Wirklichkeit wäre. Denn es imitiert nicht das herrscherliche Symbol, sondern den Zerfall des Symbols. Die Rückstände höfischer Form verwandeln sich zur Chiffre des Untergangs. Die Fürstentugenden Kaiser Leopolds weiß Lohenstein nicht anders zu glorifizieren als dadurch, daß er ihnen das Zerrbild des Souveräns, den Ibrahim Sultan, entgegenstellt: „eine Huldigung vermittels der Negation“³³⁾. Die Darstellung der positiven Position ist für Lohenstein unmöglich. Und damit ist die Spielgebärde dann allerdings nicht nur „literarisch“, sondern tief lebensmäßig begründet. Der Dichter erkennt in der Wirklichkeit, die ihn umgibt, die göttliche Idee nicht mehr wieder. Wenn Simplicius bei seiner ersten Bekanntschaft mit der großen Welt das Treiben der Menschen verblüfft mit der Heiligen Schrift vergleicht und vermeint, statt Christen nur die verschiedensten Formen niederen Viehs zu entdecken, so ist das nichts anderes als die Formulierung eben dieser Erfahrung. Im königlichen Stande war die Ordnung der Welt sichtbar verbürgt; der Sieg der Geschichte über den Herrscher ist der Sieg der Materialität über den Geist. Der gestürzte oder dem Wahnsinn verfallene Souverän ist das grausige Zeichen des Chaos und Anlaß zum Zweifel. Denn anders als im Spätmittelalter, das den Dualismus ähnlich scharf erlebte, können profane Geschichte und Heilsgeschichte nicht mehr voneinander gelöst werden³⁴⁾. Wo der Mensch dem Gesetz Gottes zu begegnen erwartet, erscheint das apokalyptische Antlitz des Niederganges. Aber der Anspruch bleibt. Das vielberufene barocke *taedium vitae* ist nur eine Seite. Deren Komplement ist die Faszination, die die profane politische Wirklichkeit auf die sensuale Überempfindlichkeit des Zeitalters ausübt. In diesen Gegensätzen wurzelt die „Trauer“ des Trauerspiels. Das Wort „Tod“ bedeutet Tod und Leben im gleichen Atemzug. Die Antithesen sind unvereinbar. Nur in diesem streng begrenzten Sinne kann auch von einer barocken Tragik gesprochen

werden. Das Märtyrerspiel ist kein Freudenspiel, wie noch der *Ludus de Sa. Katharina* es war. Denn wenn (nach Flemmings Definition des Tragischen) „ein bedeutender Mensch in jähem Fall zusammenstürzt“, so kündigt die Ohnmacht der Weltordnung sich an, und wenn im Zusammenbruch der „unzerbrechliche Kern der Seele aufleuchtet“³⁵), dann ist der Sinn aus der Welt herausgenommen und in die Haltung eines Einzelnen, des Märtyrers, verlegt. Wie weit das von mittelalterlichen Mysterien sich entfernt hat, ist deutlich. Gewiß wird die Häresie, die dergestalt angelegt ist, in der Anspielung auf das Offenbarungswort immer wieder aufgefangen. Aber die Unruhe bleibt und prägt den flackernden Rhythmus der Sprache und der Gebärden mit. Der Sinn weicht aus dem Leben, die *Acedia* ergreift von der menschlichen Seele Besitz. Weite Strecken des barocken Stils sind Zeugnisse für den Kampf gegen diese Konsequenz.

So also wird der Geschichtsbegriff für die Szene konstitutiv: Im Gegeneinander von geschichtlicher Welt und nachahmender Gestaltung entstehen ihre Formen. Der Vorgang ist völlig anders angelegt als zum Beispiel bei den Geschichtsdramen Schillers, wo die Idee auf dem Wege der dichterischen Intention sich in die Geschichte hineinbegibt, um ihrer sinnlichen Gestalt dort zu begegnen. Hier, im Drama des 17. Jahrhunderts, treibt die Geschichte im Akte der Umsetzung in szenische Form ihre „Wahrheit“ aus sich heraus. Einer epischen, tendenzlosen Welt stellt sich die szenische Welt der Bedeutungen entgegen. Je eitler und zerrissener der Strom der empirisch-profanen Ereignisse der Anschauung sich darbietet, desto entschiedener sieht der Dichter zur Überwindung einer die politische Faktizität nachbildenden Haltung sich aufgerufen. Jacob Ayer konnte es gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch wagen, Handlung in kontinuierlichen Szenenreihen „naiv“ erzählend auszubreiten. Um die Mitte des neuen Jahrhunderts aber, als der barocke Stil in den Dramen des Gryphius und Lohensteins kulminiert, tritt gerade dieser Zug: die Nachbildung des Historischen, zurück vor der rhetorischen und emphatischen Gebärde, die sich als Reaktion und Sinnbild begreift. Da aus den Ablaufsformen der Handlung ein Sinn nicht mehr zu entnehmen ist, da in allem Geschehen der Wert, das Beständige, die Ordnung der Chaotik der geschichtlichen Zeit überantwortet scheint, muß eine Reproduktion von Handlungsfülle unwillkürlich zum poetischen Manifest der amoklaufenden historischen Prozesse entarten; ein Manifest, das bei der obligatorischen Pracht der Stilmittel zur Verherrlichung der Sinnlosigkeit unmittelbar hinstrebt. Im Werke Lohensteins wird diese Gefahr denn auch tatsächlich sichtbar. In gleichem Maße, wie der Welt-Ewigkeits-Gegensatz sich aufs äußerste spannt, muß also das Trauerspiel versuchen, den Zerfallsprozeß der irdischen Zustände in sich aufzunehmen und, indem es die Bruchstücke des heilsgeschichtlichen Entwurfes vorweist, den Blick aus der Verlorenheit des Diesseits in die Ewigkeit zu lenken. „Diese Welt ist eine Null; aus sich selbst allein gilt sie nichts, aber mit dem Himmel in Verbindung gesetzt viel“ (Baltasar Gracian). Die Nichtigkeiten der Welt werden als Zerfallsprodukt bedeutsam: im Kunstwerk werden sie zu Zeichen, in

denen die Spannung zwischen Gott und Welt, zwischen Jenseitsgläubigkeit und Diesseitssehnsucht, zwischen Sinn und Unsinn chiffriert wurden. Formal bedeutet solche Abwendung vom Stoff und Hinwendung zur Chiffre einen Rückgriff auf eine vorrenaissancistische Stufe, besonders im Vergleich zur Romania. Die Kunstgeschichte gibt die klarsten Belege. Während das Cinquecento es unternimmt, den Realismus des Quattrocento mit seiner peinlichen Nachahmung der Wirklichkeit zur Harmonie des hohen Stils abzuklären, vergräbt sich das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts wieder in die Negation der sinnlichen Erscheinung um eines Zeichens willen, das jenseits dieser Welt und aller sinnlicher Form ist. Die Renaissance-Haltung lebt noch fort im Scaliger-Zitat der Poetiken, wenn es heißt, die „Sachen“ sollten mit prächtigen und hohen Worten ausgezieret werden. Schon im Sprachstil der Trojanerinnen-Übersetzung kann von dieser Glorifizierung des Wirklichen indessen keine Rede mehr sein. Die Wahrheit, der Sinnbegriff der Dinge, liegt nicht mehr in der Vollerfüllung der irdischen Gebärde; sie tritt erst aus dem Chaos der Zustände als ein in der *Reflexion* Geborgenes oder zu Bergendes hervor. Die „Veräußerlichung“ des Barockdramas ist das Sichtbarmachen eines Innerlichen. Die Welt der Faktizitäten liegt in realistischer Breite dem Dramatiker vor Augen. In der extrovertierten Gebärde höfischer Veranstaltungen bringt er die Auseinandersetzung der Kräfte, die hinter dem politischen Geschehen wirksam sind, zur Anschauung. Die „Repräsentation“ ist ein Akt der Deutung: Immer wieder ist das Kunstwerk ein neuer Versuch, aus der Welt, die sich fremdartig zu verschließen beginnt, die verblässenden Zeichen des metaphysischen Zusammenhangs herauszulesen. Es will diese Zeichen „nachahmen“ und — im allegorischen Umschlag — sie selbst *sein*. Der Formenreichtum der Szene ist nicht das Abbild einer höfisch-politischen Wirklichkeit, sondern die Einkörperung eines Abstraktionsbefundes.

So scheint in der Form des barocken Dramas mitgegeben, daß sie die von ihr selbst umschlossenen Gebilde in Spannung zu Seinsschichten hält, die sie außerhalb ihrer selbst annimmt. Das äußerliche Merkmal dafür sind die Anmerkungen: Textstellen und Handlungszüge werden auf geschichtliche Vorbilder bezogen. Aber diese Formkräfte reichen tiefer. Innerhalb der autonom angesetzten dichterischen Gestalt trifft die Analyse die sinnliche Gegenständlichkeit im Zustand der Selbstverleugnung an. Der Leo Armenius der Dichtung ist nicht allein durch seinen „Charakter“, seine Meinungen, Taten, Schicksale usw., sondern erst dadurch vollständig definiert, daß er sich selbst zu einem historisch gegebenen Vorbild verhält. Dieses Vorbild ist seinerseits nicht anders zu erfassen als innerhalb der Perzeptionskategorien der Dichtung. Die Notwendigkeit eines induktiven Untersuchungsganges ist damit gegeben. Die bisher aus dem Sprachgebrauch der Poetiken entwickelten Ergebnisse bezeichnen die Möglichkeiten, nicht das Ziel der Untersuchung. Sie haben die Koordinaten gestellt, innerhalb welcher die Erscheinungen benannt werden können. —

I. Zeitformen der Handlung

Umfangreiche Monologpartien in „Catharina von Georgien“ und „Cardenio und Celinde“ öffnen die Szene für die Vorgeschichte. Vor ihr spielen die aktuellen Handlungen sich ab wie vor einem Transparent. Dieser Stilzug ist im Kunstdrama des 17. Jahrhunderts allgemein nachweisbar. Er begegnet in zahlreichen Variationen. Der Korpus der Anmerkungen dient gerade auch dazu, Anspielungen des Dialogs auf historische Zusammenhänge, die der Fabel nicht unmittelbar zugehören, durch Literaturverweise und direkte Darstellungen auszubauen. Die historischen Hintergründe sollen zur szenischen Aktion mitgedacht werden. Die Legende vom papiernen Gelehrtdrama ist längst zerfallen. Ganz verfehlt aber wäre es, wollte man nun umgekehrt den Umfang des stofflichen Wissens, die Beschlagenheit in historia und litteris bei Dichter und Publikum beiseite schieben als etwas, das mit der poetischen Gestalt nichts zu tun habe. Das Drama der Schlesier entfaltet seine Struktur erst im Bewußtseinsfeld der zeitgenössischen Gelehrsamkeit.

1. Zur Einheit der Zeit

In der Doppelschichtigkeit der szenischen Zeit kommt die Idee des Trauerspiels selbst zum Zuge. Als ästhetisches Phänomen gründet das Verhältnis von aktuellem Handlungsausschnitt und Vor- oder Nachgeschichte in einem Gestaltungswillen, der in den Definitionen eines „Barockstils“ immer wieder auftaucht: in der Gleichzeitigkeit von Expansions- und Konzentrationswillen. Die „chronistisch auf die Weltgeschichte eingestellte Intention“⁽¹⁾ des Trauerspiels trifft auf eine zweite, die ihr widerspricht: auf das Dogma der temporalen Einheit. Gryphius und Lohenstein haben die Frist des Sonnenumlaufs eingehalten, obgleich gerade in dieser Frage die deutsche Dramentheorie ihre sprichwörtliche Abhängigkeit von fremden Einflüssen nicht bewährte. Überhaupt sind Streitigkeiten über Originalität müßig. Denn die Alternative, ob das Dogma anzunehmen oder abzulehnen sei, wird nicht von einem Mechanismus der Beeinflussung entschieden, sondern von einer Intention, die sich ihre Regeln zubereitet. In der strengen Fügung der Fabel drückt die Rhythmik barocker Zeiterfahrung unmittelbar sich aus. Wenn ausdrücklich die Barockzeit es nicht unablässig wiederholte: daß alles Handeln im engen Spalt zeitlicher Distanz versinkt, daß „zwischen tieff und höhen kaum ein sonnenuntergang“ ist — die Anlage der Handlung allein müßte es zeigen. Das menschliche Schicksal scheint in einem Sonnenumlauf beschlossen. Die Erfahrung von dem raschen Verfließen der Zeit, von der Heftigkeit der Glücksumschläge, dem Tempo des Lebensvollzugs begründet die Kompositions-„Technik“. In der engen zeitlichen Eingrenzung der Handlung ist die Hinfälligkeit und Begrenztheit irdischen Lebens gespiegelt. Kein Dramatiker hat diese Möglichkeit der szenischen Einrichtung dermaßen ausgeschöpft wie Lohenstein. Es ist schwer verständlich, wie Lunding, der das Verhältnis von Handlungsbewegung und temporaler Einheit doch sieht⁽²⁾, dennoch von einem

„Pessimismus“ Lohensteins gegenüber dem politischen Kalkül nichts wissen will. In Lohensteins Trauerspielen sieht er die Tat zum Triumph geführt. „Im heroischen Daseinskampf mit allen Waffen manifestiert sich das Leben, und keine mystische, blinde Fortuna verteilt wahllos die Siegespreise und die Todesurteile, sondern der im barocken Daseinsraum Lebensfähigste, der Klügste und der Listigste oder auch der Mächtigste bleibt Sieger.“³⁾ Nichts führt Lohenstein deutlicher ad absurdum als den heroischen Daseinskampf mit allen Waffen, in dem keineswegs das Leben, wohl aber mit leerer Maske das Nichts sich manifestiert, jenes Nichts, das das irdische Leben ablöst und ersetzt. Im Aktionsrausch der Szene spricht das Mißtrauen vor der Tat mit einer Schärfe sich aus, die Gryphius noch unbekannt ist. Die Intrigen einer Sophonisbe, einer Epicharis erscheinen zum Sinnbild der Tat schlechthin potenziert, und zwar dadurch, daß das begrenzte zeitliche Feld, das die Fabelanlage zur Verfügung stellt, die dicht aufeinanderfolgenden Unternehmungen in ein Gefälle hineinzwingt, in dem sie zur puren, besinnungslosen Aktivität, der kein Raum für Planung und überlegten Entschluß bleibt, fiebrig entarten. Die Geschichte läuft Amok in den Handlungen der Figuren. Im Gegensatz zum strengen französischen Drama betont Lohenstein die Aussichtslosigkeit politisch-geschichtlicher Aktivität dadurch, daß er sie ohne jeden Skrupel (namentlich dem Mord gegenüber, diesem barocken Paradigma der Tat) zur Substanz des szenisch gegenwärtigen Geschehens macht. Die Summe ausschweifender Aktionen und wechselnder Entschlüsse bildet, zu einer einzigen, aussichtslosen Gebärde von den Zeitordnungen zusammengezwungen, eine Intensitätshieroglyphe der Geschichte. Im Augenblick des Erfolges hat die Intrige zugleich den höchsten Grad ihrer Nichtigkeit erreicht. Lohenstein bringt Heilsgeschichte im Negativ. Hinter der Maske machiavellistischer Doktrin verbirgt er Einsichten des Quietismus.

So sehr sich in diesem Punkte auch Lohensteins Trauerspiele von französischer Dramatik distanzieren, so teilen sie mit ihr doch offensichtlich eines: Bei Corneille und Racine findet die Auseinandersetzung zwischen Expansion der Fabel und Kontraktion des Zeitraumes ebenso wie bei Lohenstein auf *einer* Ebene, im unmittelbaren Gegeneinander statt. Die Franzosen, deren Klassizismus zur Verinnerlichung drängt, bringen die Problematik des Entschlusses und den Wechsel der sittlichen Haltungen als Auswirkung einer nur in Berichtketten gegenwärtigen Aktionsfolge auf die Szene; Lohenstein dagegen, der sich um das Innere seiner Personen durchaus nicht kümmert, legt die sinnliche Gebärde der Tat selbst vor. Aber bei beiden ist es die szenische Gegenwart, die sich zwischen Anfang und Ende zusammendrängt. Was hier der pathologische Rausch der Betriebsamkeit, ist dort die hinreißende Flucht der aktuellen Empfindungen. Und damit ist ein erster Ansatz für Gryphius erreicht. Eine phänomenologische Betrachtungsweise muß in dem bei Gryphius wirksamen Prinzip der szenischen Aufgliederung der Stoffmassen eine altertümliche, entwicklungsgeschichtlich hinter dem holländischen und französischen Klassizismus und der Jesuitendramatik eines Causin zurückgebliebene Struktur erken-

nen, die dem spanischen Drama und dem „Cenodoxus“ nähersteht als dem Werk Lohensteins.

Das populäre Schauspiel des 16. Jahrhunderts kennt Vorgeschichte nur in einer technisch bedingten Funktion innerhalb der Exposition, die so karg wie möglich zu halten ist. Als Beispiel diene die Übergangsform Ayrrers. Die Fülle des eigenmächtig sich entfaltenden Geschichtsstoffes geht hier ohne Rest in die szenische Aktualität ein, die — da nicht mehr das Beispielhafte, sondern die Extension des irdischen Daseins die Gestalten bildet — eine bis dahin unbekannte sinnliche Vielfalt gewinnt. Die szenische Darstellung begnügt sich damit, den Geschichtsausschnitt kontinuierlich abzuschreiten. Zwischen Tun und Geschehen besteht kein Widerspruch, die Geschichte ist die Summe dessen, was auf der Bühne agiert wird. Der Ausblick in die Tiefe der Zeit ist versperrt. Zellenhaft sich vermehrende Handlungsteilchen sammeln die Erscheinungen des Erdkreises. Stereotype Auftrittsformeln zeichnen knapp, mit deutlicher Unlust, die Ausgangssituation. Wo immer Vergangenheit beschworen wird, tritt sie unverhüllt als technischer Notbehelf auf. Sie bestimmt die akute Situation. Sie enthält keine Zeit. Die spärlichen Rudimente einer Vorfabel bleiben im Deskriptiven stecken. Dergestalt — da die Möglichkeit moralischer Auslegung genommen ist — führt die Abspernung der Ereignisstrecken nach dem Felde der Weltgeschichte hin zu einem szenischen Leerlauf. Solche Freisetzung der Aktivität muß besonders dort in Erscheinung treten, wo eine zyklische Anlage den einzelnen vergänglichen Auftritt im chronistischen Zusammenhang als Teil und Etappe des Gesamtverlaufs formal zu retten scheint. Die einzelnen Spiele kommunizieren nicht. Jedes hebt voraussetzungslos an, um sich sofort in seinen eigenen anekdotischen Stoff zu vergraben. Es ist eine geschichtliche Chronik im Sinne der *Biblia pauperum*. Gegenständliche Bildlichkeit beherrscht die Szene. Im Stumpfsinn der unendlich sich wiederholenden Gebärde krampfhafter Aktivität läuft sich schließlich die Darstellung tot. Lohenstein, der folgende Meister der „säkularisierten“ Aktion, hat durch die zeitliche Verdichtung und durch den in Dialog und Kommentar gegenwärtigten welthistorischen Hintergrund, was beides Ayrrer fehlt, seine Spielhandlung in eine allegorische Bedeutung herübergenommen, die den geschichtlichen Sinn der autonom gesetzten Tat enthüllt. Einen anderen Weg geht Gryphius.

Ayrrer bietet einen Ansatz in dieser Richtung. Die Fabel zu „Pelimperia und Horatio“⁴⁾ stimmt überein mit der in Thomas Kyds „The Spanish Tragedie“. Bei Kyd ist das Gefüge der Situationen abhängig von einem Vorspiel. Es schildert den Ursprung der Rivalität zwischen Lorenzo und Andrea, zwischen Lorenzo und Horatio. Der Mord, der daraus hervorgeht, beschattet das Folgende. Die Handlungsdetails der Hauptaktion rücken zusammen als Auswirkung psychologischer, charakterlicher Konstellationen und — objektiv — als Verwirklichung der Rache. In der Abhängigkeit seiner Glieder von wenigen bewegenden Motiven schließt sich der Stoff zu einem kontinuierlichen Handlungsverlauf auf. — Das Vorspiel fällt bei Ayrrer fort. Es bleibt verfügbar als Vorgeschichte, deren Motive der Dialog willkür-

lich anschlägt. So kommt es zu einer eigenartigen Prägung, als Pelimperia den Verrat ihres Bruders entdeckt:

P.: Ich bitt, jhr wollt mir zeigen an,
Wer doch das Übel hat gethan
Vnd meinen lieben Andream erschlagen.

H.: In vertrauen will ich euch sagen:
Euer Bruder Lorentz das than hat.

P.: (Klage)

Den Gründen, die Lorenz zu seiner hassenswerten Tat veranlaßt haben — im englischen Original sind sie dargestellt —, wird keine Beachtung geschenkt. Der „Trotz“ Lorenzos erscheint beiläufig im Nebensatz. Das Motiv aus der Vorfabel grenzt sich also eigenwillig gegenüber der szenischen Gegenwart ab. Aus der lakonischen Nachricht entwickelt sich ein eigenes, unabhängiges Ereignis: die Klage Pelimperias, ihre Absage an Welt und Glück; eine Rede, die den Mord aus der kausalgeneitischen Verflechtung der Motive herausnimmt und zu anekdotischer Autonomie steigert. Im Bilde des Verrats sieht Pelimperia die Verlorenheit der Welt augenblicksweise gespiegelt. Dieser Stilzug wird bei Gryphius herrschend: Die Vergangenheit wird nicht in analytischem Verfahren erschlossen, sie *begründet* nicht die Gegenwart, sondern wird ihr, als abgeschlossenes Bild, *beigesellt* zur Darstellung einer Situationssumme, in der die geschichtliche Verworrenheit Sprache erhält. Funktion und Bedeutung der einzelnen Schichten sind in den einzelnen Spielen verschieden. Die Anlehnung an die historische Abfolge wird daher zugleich die Gliederung der systematischen Darstellung abgeben.

2. Die Gegenwart

Der Hinweis auf das Trauspiel Ayrsers empfahl sich besonders deshalb, weil von ihm aus der Übergang zu Gryphius, und zwar zum „Leo Armenius“, sich mühelos anbietet. In der Anlage sind beide verwandt. Ähnlich wie Ayrser hat Gryphius darauf verzichtet, das Motiv, das die Quelle für die Entfaltung der Handlung angab⁵⁾, in den szenischen Verlauf aufzunehmen. Der Streit um die Glaubensdoktrin, der das Leo Armenius-Drama des Jesuiten Joseph Simon bestimmte, fehlt. Das neue, die Handlung bewegende Motiv ist Michaels Machtgier. Das entscheidet die Struktur. Während nämlich die Aktivität der Bilderverehrer ein historisch gewachsenes, in die Tiefe der Zeit hinein mit der Geschichte verflochtenes Motiv war, das den Kampf zwischen den Anhängern des Michael Balbus und den Anhängern des Kaisers als das Endglied einer langen Entwicklung darstellte, so daß der Mord in der Hagia Sophia nicht ohne die Diskussion der Vorgeschichte auf die Szene gebracht werden konnte, besteht der neue Anlaß in einem immer aktuellen, autonomen Affekt. Der Ehrgeiz des Michael bedarf keines historischen Hinterlandes, er erscheint im Motivgewebe als das Unableitbar-Ursprüngliche. Das kennzeichnet über-

haupt den Geschichtsbegriff der Zeit: „Den Anstoß zu geschichtlicher Bewegung gibt . . . die Leidenschaft.“⁶⁾

Die beiden ersten Szenen (Vers 1 bis 209) legen den Aufbau bereits fest; das System des Ganzen ergibt sich durch Vervielfältigung dieses Konstruktionsmotivs. Die weit ausladende rhetorische Gebärde, die Michaels Ansprache trägt, ist so angelegt, daß der erste Vers den Ursprung der im folgenden entwickelten Intrige in sachlicher Bestimmtheit ausspricht: „Das *blut*, das ihr *umsonst* für *thron* und *cron* gewagt . . .“ Die thematische Basis der ganzen Szene ist in metaphorischer Verkürzung aufgezeichnet: Das Verdienst, das die Verschwörer sich zurechnen, ihr Verhältnis zum Hof, der Undank des Fürsten. Dieser Motivkreis muß in den sich anschließenden Erklärungen nur noch auf seine konkreten Bezüge hin auseinandergelegt werden. Das geschieht zunächst in Michaels Rede (Vers 2 bis 35). Und zwar wendet sich die Sprache, parallel zu dem ansteigenden Affekt des Sprechenden, aus der Haltung einer allgemeinen, emblematischer Zeichen sich bedienenden Beschreibung (wunden, unbelohnter dienst, sorgen volles leben, zwytracht) zum detaillierten Nennen: Der Name des Kaisers fällt, die Korruption am Hof erhält genauere Umrisse, der allgemeine Begriff des Fürstenundanks wird im Verhalten Leos zu Michael entwickelt. Aber diese Wendung zur politischen Wirklichkeit hin ist mit einer zweiten Bewegung verbunden: die rhetorische Linie, die der Monolog beschreibt, realisiert den Ausdruck gespanntesten Aktionswillens. Der Monolog bricht mit einem Halbvers ab; und was der Redner an Leidenschaft in seine Perioden investiert hat, explodiert gleichsam in dem Ausruf des von Crambe:

Ha! längst gewünschtes spiel! . . .

Danach setzt die drängende Bewegung neu an, um, mit Vers 119 ff., in dem endgültigen Entschluß zum Aufstand ihr Ziel zu erreichen:

Ihr kennt das rauhe thier; das creutz ist Christus zeichen.

Eh sein geburtstag hin, wird unser löw erbleichen.

Michael: Ich will der jäger sein . . .

Während von „Catharina von Georgien“ bis hin zum „Papinian“ die Ausgangshaltung mehr reflektierend auf die Vergangenheit gerichtet ist, die dem Sprechenden als abgeschlossenes Bild vorliegt, so daß er, es betrachtend, zur Klage ansetzen kann, vermittelt hier die Szene, vom ersten Vers an, gegenwärtige politische Aktivität. Die rhetorische Form ist der Leib des Tatwillens und der fortschreitenden Intrige. Das aktuelle Geschehen beherrscht die Szene. Der Übergang zum zweiten Auftritt, in dem die Gegenströmung dargestellt wird, betont diesen auf die handlungsintensive Gegenwart eingestellten Bauwillen. Der Auftritt beginnt mit einer Frage Leos:

So nimm er weder rath noch warnung mehr in acht?

Die ersten Worte antworten unmittelbar auf die Schlußverse der letzten Szene. Sie beziehen sich nicht auf eine der szenischen Gegenwart vorangegangenen Handlung, sondern setzen die Verschwörerszene fort. Dieser lakonische Anschluß, der

der folgenden Beratung keine eigenen Voraussetzungen gibt, sondern so, als habe der Kaiser den Verhandlungen der Verschwörer aus der Loge beigewohnt und erwäge nun die Gegenmaßnahmen, den Handlungsfaden glatt weiterführt, gestaltet einen intakten, kontinuierlich ablaufenden Mechanismus politischer Betriebsamkeit, der im Werke Gryphius' eine Sonderstellung einnimmt. Bemerkenswert, daß Michaels Name in der ganzen Szene fehlt: Das „Er“ stellt um so engere Beziehung zwischen der Beratung Leos mit seinen Räten und der vorausgegangenen Szene her.

Der weitere Ablauf setzt diesen Baugedanken fort. Jede Szene entwickelt sich aus der vergangenen und zerfällt zur nächsten. Die Szenenfolge schreitet den geschichtlichen Raum der Tat ab: Das Todesurteil, der Einspruch der Theodosia, die Furcht des Kaisers, Michaels Versuch, mit den Mitverschworenen Kontakt aufzunehmen, deren Reaktion, der Plan zum Tyrannenmord, die Ausführung. Aus dem Wechsel der Situationen, den Veränderungen des Schauplatzes (kaiserliche Gemächer, Kerker, Crambes Haus, Jamblichus' Haus), die den empirischen Raum abtasten, steigt der Strom der Geschichte in unreflektierter Spontaneität auf. Auch das „blinde Motiv“ des zweideutigen Orakelspruchs hat hier seine Funktion. Es moduliert die Ereigniswelle. Eine Shakespearesche Stimmung scheint aufkommen zu wollen.

In den Gipfelszenen, das heißt in jenen Situationen, in denen der weitere Verlauf der Ereignisse sich entscheidet, produziert die Sprache die Aktionsspannung durch Zersplitterung der Verszeilen: ein Stilzug, der in späteren Werken seltener wird. In der Verhaftungsszene (I. Akt, 5. Eingang) kommt es so zu einer Aufteilung des Verses in drei, vier, fünf Fragmente. Dieses überdeutliche Verfahren beschwört freilich die Gefahr herauf, daß die Bewegung in der heraustretenden Bewußtheit der Faktur in eine hemmende Statuarik umkippt. Man hat gegen Ende den Eindruck, daß die Personen nur noch pflichtmäßig das Schema mit Worten ausfüllen. Die Monologe, in denen der Affekt frei über lange Versreihen hin sich ausschwingen kann, bleiben der eigentliche Träger des reißenden Handlungsstromes. In der zitierten Szene zum Beispiel Michaels Ausbruch mit der eisigen Antwort des Trabanten. Die rhetorische Frage („Was hindert mich . . .“) ist reiner Ausdruck des explodierenden Affekts; die lakonische Antwort („Die ketten“) aber nimmt sie mit zynischem Unterton wörtlich: Wille und Situation prallen hart aufeinander. Dieser Tatendrang füllt die szenische Gegenwart aus. Der Motivkomplex, der in seiner Entwicklung zum Tod des Kaisers führt, liegt in der aktuellen Aktion als Entwicklung offen da⁷⁾. Von ihr wird der Handlungsrythmus bestimmt. Die Passivität des Märtyrers wird nicht freigesetzt, sie ist im Fluß der Geschichte eingefangen.

Selten sind die Situationen, da die Träger der Handlung innehalten und dem Gesetz der Gegenwart sich entziehen. Wo Situationen aus dem Leben der Kaiserin Irene, des Michael Rangabe und Leos im Dialog auftauchen, setzt sich sofort der Anspruch der Gegenwart durch. Die Betroffenheit des Sprechenden zieht die Vorgeschichte in Bruchstücken an, sie gruppieren sich um die aktuelle Situation wie um

einen magnetischen Pol. Im Monolog der ersten Abhandlung ist die Vergangenheit in die Gegenwart aufgelöst. Die Leidenschaft der Sprache zersplittert die Stoffe, die von der Quelle zur Verfügung gestellt werden, zu kleinen Erinnerungsfragmenten. Sie erscheinen als *Anspielung* auf Vergangenes. Während die redende Person ihren Zustand erörtert, stellt sich der Ausblick in die Vergangenheit als Mittel, diesen Zustand zu definieren, flüchtig ein. Das zweimalige „Wer sind wir?“ (Vers 9 und 13) bildet die emphatische Mitte. In der leidenschaftlich vorgetragenen Frage nach dem eigenen Wert in gegebener Situation treten die Heldentaten der Vergangenheit dem gegenwärtigen Zaudern kontrastierend entgegen: in ihnen spiegeln sich die verschütteten Möglichkeiten der Gegenwart. Die Erwähnung der Korruption am Hof und des kaiserlichen Undanks geht als Argument des Demagogen in den Aufruf zur Tat ein: die Zweckbestimmtheit der Rhetorik zwingt das Vergangene in den Dienst eines hier und jetzt zu erzielenden Erfolges. Die Ausführung des Bildes bricht ab, sobald es seinen Zweck erfüllt hat. Anmerkungen, die den Hinweis auf den Streit der Bilderverehrer und ihrer Gegner erklären könnten, sind dem Text nicht beigegeben. Die Vorgeschichte ordnet sich ganz der szenischen Gegenwart unter, zwar nicht so, daß sie den Handlungsgang motivierte. Aber sie steht dem begrenzten Augenblick als Materie, in und an der sich der Ausdruck manifestieren kann, zur Verfügung. Auch der bereits geschlossenere Bericht vom Frevel der Kaiserin Irene an ihrem Sohn Constantin Porphyrogenitus (Vers 32 ff.) geht in den Aufruf zur Tat ein: „Iren ist preisens werth!“⁸⁾ — Die szenische Gegenwart entfaltet sich in selbstherrlicher Autonomie, und die Vorgeschichte bleibt im Banne der Situation. Ort und Umfang ihres Auftretens sind vom Handlungsstand motiviert. Der Begriff der „allegorischen Zerstückelung“⁹⁾ kann für diese Textstellen nicht in Anspruch genommen werden. Die psychologische Kategorie (Erinnerung) und die rhetorische (Anspielung und demagogisches Argument), denen die Ausblicke in eine geschichtliche Vergangenheit unterstellt sind, schließen den Begriff objektiver Selbsttätigkeit aus.

Der Keim einer echten Vorgeschichte ist indessen schon gelegt. Zu beachten ist der Monolog des ersten Verschworenen I 48 ff. Die Analyse hat gezeigt, daß mit diesem Monolog der Aktionsimpuls, nachdem er mit von Crambes Replik einen Höhepunkt erreicht hatte, neu ansetzt. Die Klage des 1. Verschworenen steht in einem Felde geringerer Gegenwartsspannung. Sie schlägt um in die Darstellung eines historischen Bildes, das nicht mehr dem Gesetz der fortschreitenden Handlung unterworfen ist: Michael Curopolates' Abdankung, Verbannung nach Prote, die Schändung Theophilacts. Drei Anmerkungen, die einzigen, die es für die erste Abhandlung gibt, beziehen sich auf diesen Monolog. Der historische Ausschnitt steht dadurch vollends als in sich abgeschlossenes Bild deutlich und eindrucksvoll vor Augen. Das Gesetz des situationsbedingten Affekts ist durchbrochen. Die emphatischen Ausrufe des Sprechers umklammern die Episode vom Sturz des Rangabe wie einen Fremdkörper. Die Schwerkraft des Berichts setzt sich zum ersten Male

auf kleinem Raume durch. Der Sprecher verhält sich zu ihm wie der Betrachter zum Bild: Aus der Anschauung der eingeblendeten Anekdote taucht er mit gesteigertem Affekt auf (Vers 67 ff.), nicht ruft umgekehrt der Affekt den Bericht hervor. In der Aussage: „Er leide, was er tat“ (Vers 73) mit angefügter Anmerkung des Dichters gibt sich die Intention dieser Form offen zu erkennen. Die Anmerkung berichtet, daß nach geglücktem Aufstand Michael Balbus mit den Söhnen Leos ebenso verfuhr wie dieser mit dem Sohn des Rangabe. Zu der szenisch-aktuellen Aktion, deren Gerüst eine sich entwickelnde Intrige ist, treten als abgeschlossene Bilder Vergangenheit und Zukunft. Die Weltgeschichte taucht, nur dem Zuseher sichtbar, aus der Kombination der Zeitschichten, in der die in sich befangene Betriebsamkeit der Szene nur ein Element ist, ostentativ auf. In der Konfrontation von Vorgeschichte, Gegenwart und Nachgeschichte wird ein Geschichtsbegriff konstruiert: Der Frevel Leos erscheint als ein historischer Akt, dessen unvermeidliche Wiederkehr den gnadenlosen Verlauf der Weltgeschichte begründet. Vergänglichkeit und sinnloser Umbruch sind ihr eigentümliches Wesen. — Ähnlich aufgebaut ist die große Selbstrechtfertigungsrede Leos (II 1 bis 97). Sie ist die größte Darstellung von Vorfabel, die überhaupt im Text vorkommt. Der Monolog geht aus von der Reflexion über die Verlassenheit des Fürsten. Aus dieser Haltung entspringt die Klage: Die Verse 8 bis 42 entwerfen in groß gespannter Gebärde Leos Karriere. Noch unterdrückt ein subjektiv gebundener Affekt die historische Objektivität. Die Kontinuität der Geschichte zerfällt in der Bedrängnis der Aussage in isolierte Gipfelpunkte. Von Vers 42 zu 43 kommt dann der Umbruch: Die Intensität der Klage läßt plötzlich nach, die Rede entspannt sich, sie sinkt zurück in den Bericht. Der Herrscher steht verlassen auf der Szene und stellt im Bilde seiner Lebensgeschichte, das er wie ein Emblem vorweist, den Weltzustand der Menschheit vor Augen.

Jetzt läßt sich der historische Ort des Bagedankens schon in ersten Umrissen erkennen. An *dieses* Drama wird in wenigen Jahren Lohenstein anknüpfen, nicht an die folgenden Märtyrerspiele. Die Behandlung der Zeitformen ist klassizistisch in einem bildungsmäßig vorgeschrittenen Sinn, sie weist nach Frankreich und Holland. Die populäre Form des Ayrerschen Spiels, das sich „wie eine Landkarte ausdehnt“¹⁰⁾, ist auf die Höhe der zeitgenössischen Ästhetik gehoben. Die Nähe des Ordensdramas ist kaum zu spüren. In der strengen Form wird die „Wahrheit“ geborgen: Protagonist ist die politische Aktion. Geschichte erscheint nicht als Summe isolierter Bilder, sie ist eigentätiges, unabgesetztes Geschehen. Sie wird als Rhythmus gefaßt, als ein zeitlich Ausgedehntes, strukturiert in der Fabel, die offen und kontinuierlich in der szenischen Gegenwart entwickelt ist: Die körperliche Schwere des gegenwärtigen Vorganges behauptet sich gegenüber den begrenzten Einbrüchen der Vergangenheit. Noch ist der Kreislauf der irdischen Prozesse im Erlebnis der Verzweigung nicht zugefroren. Nur da und dort bilden sich die ersten Kristallisationskerne. Der Tod Leos am Kreuz, die Gebärde der *imitatio christi*, kann sich allegorisch nicht voll entfalten, er geht unter in der Bewegung des Profanen. „Leo

Armenius“ ist ein Experiment am Material der Geschichte. Die folgenden Trauerspiele formulieren das Ergebnis.

3. Die Vergangenheit

Der Geschichtsausschnitt, als dessen Transfiguration das Trauerspiel von der Bewehrten Beständigkeit verstanden sein will, ist groß und episodenreich. Er kann aus den in den Text verstreuten Berichten und Anspielungen lückenlos wiederhergestellt werden. Aber in der szenischen Faktur fällt der Ereigniszusammenhang, den die Quelle bietet, in isolierte Blöcke auseinander, denen der Charakter des Fragmentarischen verliehen ist. Allerdings an zwei Stellen wird der Bericht sehr ausführlich. Der Monolog droht geradezu in die Form der Geschichtsschreibung umzukippen. Dazu bekennt sich ausdrücklich eine Stelle im „Inhalt des Traur-Spills“: „Der gantze Verlauff ihres Lebens wird weitläufftiger erzehlet von ihr selbst in der dritten Abhandlung vnd was dem anhangend, von dem Armenischen Gesandten, in dem Sechsten Aufzuge der ersten Abhandlung.“¹¹⁾ Die für den Druck obligatorische Inhaltsangabe wird also gleichsam dem Dialog unterschoben. Und das ist der entscheidende Punkt: Im szenischen Aufbau gibt der Anspruch auf einen ästhetischen Raum den Partien die Gestalt des Bruchstücks. Hinzu kommt die Umkehrung der Reihenfolge. Im ersten Akt beginnt die Erzählung der Gesandten aus Georgien an der Stelle, an der die Erzählung Catharinas im dritten Akt enden wird. Die lückenlose Aufzählung aller Glücksfälle erstrebt eine Kontinuität des historischen Materials, dem die szenische Form widerspricht. Dieses formale Gegensatzverhältnis steigert die Geschichtsbeschreibung zur Allegorie.

Die Untersuchung dieses Vorgangs muß zunächst die Streuung der Vorgeschichte über das Textganze ins Auge fassen. Achtmal wendet sich der Dialog in reflektierender, klagender, erzählender Haltung der Vergangenheit zu. Wenn wir die Szene I 127 bis 138, die als reiner „Expositionsdialog“ nicht in diesen Zusammenhang gehört, und die ornamentale Anekdote II 297 bis 322 beiseite lassen, bleiben für die übrigen Stellen nur zwei thematische Einheiten übrig, die in den großen Monologen I 487 und III 61 ausführlich entwickelt sind: Meurabs Verrat an Abbas und Catharinas Lebensbeschreibung. Jeder der beiden Berichte stellt für sich einen in sich abgeschlossenen Motivkomplex, mit dem die szenische Auseinandersetzung von Anfang an arbeitet. Die vergangenen Ereignisse durchsetzen, vorerst nur angedeutet, den Dialog bis zu dem Augenblick, da die Sprache ihre aktuelle Gespanntheit aufgibt und nur noch erzählt. Danach werden sie nicht mehr sichtbar. Vorgeschichte tritt also in zwei Stufen auf. Gryphius hat in barocktypischer Textgestaltung, die alle inneren Beziehungen in die bewußte Aussage zu bringen trachtet, das mit einer Anmerkung noch einmal ausgesprochen. Der Dialog zwischen Demetrius und Procopius am Eingang des Stückes beginnt mit einer Lobrede auf Catharinas Herrschertugenden. Undeutlich tauchen geschichtliche Umstände, die, anscheinend, der Fürstin Leben bestimmten, in attributiven Relativsätzen auf (I 103 bis 114), deren

Funktion nur scheinbar darin eindeutig bestimmt wäre, daß sie das Material enkomastischer Rede stellten. Den begrenzten rhetorischen Anlaß überlagert vielmehr eine zweite, vom Handlungsverlauf unabhängige, „außerszenische“ Entwicklung, die in einer Reihenfolge von Andeutungen und Berichten vorangetrieben wird. In den Reden der Figuren ist die Vorgeschichte als eine mit Eigenbewegung ausgestattete Form anwesend. Und daraus nun geht besagte Anmerkung hervor. Von den Versen I 105 bis 108 des Demetrius heißt es im Anhang: „Besihe der Dritten Abhandlung ersten Aufzug, in welchem die Königin ihr ganzes Leben erzehlet“¹²⁾. Innerhalb dieser Reihe eines auf eigene Hand sich entfaltenden Geschichtsausschnittes alludiert der Dialog auf den im Hintergrund wartenden Lebensbericht noch dreimal, bis dieser sich im dritten Akt offen erklärt: I 233 ff. (Monolog), I 469 ff. (Dialog), schließlich III 56 bis 80 — eine Versgruppe, die den dann unmittelbar folgenden Bericht noch einmal, auf ein Sinnbild reduziert, vorwegnimmt.

In gleicher Weise ist die Erzählung des georginischen Gesandten vorbereitet: Im Dialog zwischen Salome und Catharina (I 359 bis 365) sind die entscheidenden Situationen des folgenden Berichts vorweggenommen.

Dieses musikalische Verfahren, das die Hauptmotive mehrmals verschleiert herausstellt und wieder zurücknimmt, bevor es sie sich offen erklären läßt, ist, im dargestellten Zusammenhang, eine Erscheinungsform des Allegorischen. Die Affektstufe gibt das Bild: In dem Ausdruck einer menschlichen Verfassung sind die historischen Zustände als Fragmente, noch ungewiß und rätselhaft, auf der Oberfläche eingelassen. Der auf der zweiten, episch-reflektierenden Stufe folgende ausführliche Bericht legt das Bild in seine bedeutenden Bestandteile auseinander. Die ausdrucks-mächtige, sinnliche Gebärde der Freude, der Klage, der religiösen Leidenschaft distanziert sich als gegenwärtige Reaktion von dem objektiven, allen privaten Handlungsumständen übergeordneten Emblem, das sie darbietet. Im Gegeneinander von Handlungssubjektivität und allegorischer Objektivität erscheinen die Gebärden doppeldeutig. Der Dialog Salome — Catharina zeigt das besonders deutlich. Er ist in seiner ganzen sprachlichen Bewegung aus der Situation heraus zureichend motiviert und fügt sich ihr logisch ein. Salome soll den Gesandten einführen und ist vorausgeeilt, die Königin auf die Freudenbotschaft vorzubereiten. Der vom Affekt in vier Teile auseinandergelegte Satz: „Fürst Tamaras . . . hat . . . sein Reich . . . eröbert“ beschreibt in dieser Gestalt die Spannung, die in dem Augenblick entsteht, da die Fürstin von der Wendung des Geschickes erfährt. Aber der Ereignisinhalt wird von dem Dialog, der über die „wandelbare Freud“ reflektiert, sofort wieder zum eigenwertigen Sinnbild gesteigert, und als solches nimmt er die Beziehung zu der ausführlichen Erzählung des Gesandten auf. Die augenblickliche Stimmigkeit des Vorgangs ist mit der Auflage verknüpft, eine objektive, selbständige Bedeutungsebene herzustellen, die außerhalb des vereinzelt szenischen Moments liegt und diesen als Arrangement, das zu ihrer Manifestation eigens in die Wege geleitet wurde, als durchsichtige ad hoc-Fiktion also, entwerfen möchte. Diese Doppeldeu-

tigkeit der Befunde begegnet bei Gryphius auch in anderen Zusammenhängen. Sie trägt von innen die Form. So hat Fricke Schwierigkeiten, der Schilderung des Mordes in „Leo Armenius“ (V 153 ff.), obwohl ihre Metaphorik nicht allegorisch aufgelöst erscheint, symbolischen Charakter abzusprechen¹³). Der Dialog zwischen Catharina und Salome ist von eignen, der aktuellen Situation einwohnenden Voraussetzungen in allen seinen Teilen bestimmt. Seine Dinglichkeit scheint in der Stimmung restlos sich auflösen zu wollen. Indem er sich aber entwickelt, wächst er in den allegorischen Zusammenhang, der vom Schema der Zweistufigkeit gestiftet ist, hinein. „Symbolische“ Form schlägt um in allegorische und umgekehrt. Ganz eindeutig erklärt sich der allegorische Charakter der Vorgeschichte nur in den beiden großen Berichten, wo sie sich einen unabhängigen Raum im szenischen Verlauf ausspart. Der erzählende Monolog wird als rhetorische Sonderform freigestellt, die insofern allegorische Konstruktion ist, als der Handlungsstand zu ihrer Motivierung nicht mehr ausreicht. Während die Geschichte im „Leo Armenius“ weitgehend noch in einer homogenen szenischen Textur verblieb, Handlung war, macht sie hier sich selbständig, steht als erratische Blöcke in einer Gegenwart, die zu ihr in Spannung steht.

Denn der formale Gegensatz von Bericht und szenisch-mimischem Spiel profiliert die biographische Anlage des Stoffes in der Weise, daß sie in zwei antithetische Teile: einen geschichtlich-ereignishaften und einen abstrakt-deklamatorischen, auseinandertritt. Dies ist das Schema, das den Aufbau von „Cardenio und Celinde“ festlegen wird. Hier wird es noch von einer Scheinhandlung verschleiert. Der Auftritt der Gesandten setzt Handlungsspannung: Hoffnung entsteht auf eine Befreiung der Königin durch diplomatische Mittel. Aber dieses Motiv erhält sich nur noch kümmerlich am Rande der wuchernden Reflexion. Der Nachweis, den Lohenstein später bis zur Selbstvergessenheit führen wird: daß Handeln zwecklos sei, daß die säkularisierte Tat das Leid der Welt vermehrt, dieser das ganze 17. Jahrhundert in populärer Breite durchziehende, in den niederen Erzeugnissen stumpfsinnig wiederholte Gedanke, kann bei Gryphius, nach dem Experiment des „Leo Armenius“, keine szenische Form mehr begründen. Für ihn, so scheint es, ist der Nachweis längst erbracht. Das einzige politische (und damit geschichtsträchtige) Unternehmen wird nicht mehr ausgewertet. Die Figuren stehen in einem Raum, in den die Geschichte nur noch als ein „Nicht-Mehr“ hereinragt. Ein Vergleich der Verse, die retrospektiv orientiert sind, mit der Gesamtzahl der Verse zeigt das Verhältnis 677 : 2794; das heißt, mehr als 24 % des Dialogs weisen in die Vergangenheit. Eine gleiche Zählung für „Leo Armenius“ ergibt nur 5 %, wobei noch berücksichtigt werden will, daß hier die retrospektive Sprache überhaupt nicht streng isoliert werden kann. In „Cardenio und Celinde“ ist das Verhältnis 493 : 2006, also noch um ein Geringes zugunsten des Berichts verschoben (24,5 %).

In der Idee des Märtyrerspiels ist die biographische Anlage vorgegeben. Vorge stellt wird die Biographie eines Heiligen oder vielmehr die seiner Idee. Hier nun

ist, in barocker Aufschwellung, die ganze Lebensgeschichte Catharinas ausgebreitet. Der Zustand der Welt wird am Beispiel dieses Lebens offenbar. Aber es ist nicht vorhanden als Handlung, als mimisches Spiel. Die szenische Gegenwart gestaltet den Augenblick vor dem Tod, den Endpunkt der geschichtlichen Bewegung. Stachel hat das Fehlen der Intrige in diesem Trauerspiel als das Merkmal mangelhafter Komposition deuten wollen¹⁴). Das ist völlig verfehlt. Die Bedeutung der szenischen Veranstaltungen liegt gerade darin, daß jetzt, wenn der Vorhang sich hebt, alle Politik zu Ende ist. Die Intervention des russischen Gesandten, die Entschlußänderungen des Chah Abbas reichen an Catharina schon nicht mehr heran. Der höfische Apparat hat nur noch die Funktion, der Todeserwartung des Märtyrers den Zeitraum zur Verfügung zu stellen. Dieses Moment: das Warten auf den Tod, gibt der „Handlung“ die Substanz. Im „Leo Armenius“ war die Handlung noch identisch mit dem politischen Prozeß. Jetzt beginnen Handlung und Geschichte auseinanderzutreten. Die historische Mannigfaltigkeit tritt in die Erzählung hinüber. In die genau und eng umschriebene Handlungszeit blickt sie, wie durch ein Fenster, mit ihrem ungeheuren Zeitverbrauch herein. Die Monologe sind Rahmen, mit denen die fest und statisch gebaute Gegenwart den geschichtlichen Fluchtweg als Memento mori-Zeichen innehat. Die Sprache spiegelt die Trümmerspur abgelaufenen Unheils. Catharina schaut zurück; und die Geschichte liegt ihr „als erstarrte Urlandschaft“ vor Augen.

In dieser allegorischen Verfestigung der biographischen Linie werden die Beziehungen von Ursache und Folge ungreifbar. Der Sprecher legt die Vergangenheit als Sinnbild vor: in dem Augenblick, da er redet, ist sie gegenwärtig. Die Form des Berichtes sagt nicht mehr, daß etwas vergangen, sondern daß es zum zeitlosen Bild geworden ist. Die Tempora haben eine räumliche Ordnungsfunktion übernommen. Die Unglücksfälle, die das Land Georgien heimsuchen, erregen eine Klage, die in das Urteil: Das ist die Welt! eingeht. Die Haltung der Todeserwartung erzeugt den Bericht, nicht begründet dieser die Aktualität. Wenn man anlässlich der langen Erzählpartigen von analytischer Technik sprechen wollte, müßte die Wertung freilich zu höchst negativen Aussagen kommen. In bezug auf „Cardenio und Celine“ spricht Lunding denn auch von einer „fehlerhaften Beherrschung der analytischen Technik“¹⁵), aus der die langen epischen Berichte folgten und bedaulicherweise den Stilton herabstimmten. Aber „Catharina von Georgien“ und „Cardenio und Celine“ sind nicht analytische Seelendramen, die dem synthetischen Handlungs-drama eines Ayres entgegengesetzt wären. Auch jetzt ist die Ereignisfolge noch synthetisch aufgebaut, nur ordnet sie sich in Aktualitätsschichten an. Man mag durchaus das Nachlassen der szenisch-spielhaften Erzählfreude im Zusammenhang mit der Antikenrezeption sehen und auf Terenz verweisen. Das vergangene Jahrhundert hatte eine solche Entwicklung bereits gezeitigt¹⁶). Aber das äußere Bild der Handlungsverkürzung kann nicht verbergen, daß die Geschichtsfülle bei Gryphius in Expansion

begriffen ist und sich in der von der temporalen Einheit bestimmten Zeit einen eigenen, ästhetischen Raum schafft.

Deutlicher noch tritt diese Bauabsicht an „Cardenio und Celinde“ hervor. Für „Catharina von Georgien“ hatte sich gezeigt, daß die Zweigliedrigkeit der biographischen Anlage vertikal angeordnet war. Der erste Auftritt leitete die „Handlung“ ein. Aus dem von hier gradlinig durchgeführten Prozeß der Erwartung erhob sich dann, im Umschlag in die kontemplative Haltung, die Vorgeschichte, die als Wegmarke Catharinas Martyrium zu begleiten hatte. Diese über drei Akte sich erstreckende Montage bot die Gegenüberstellung von Spiel und Bericht in einer verschleierte, vergleichsweise modernen Form. Mit „Cardenio und Celinde“ hat Gryphius alle Rücksicht auf theatralische Gefälligkeit aufgegeben. Die beiden Dimensionen grenzen hart aneinander. Die Nahtstelle ist grell beleuchtet.

Man nimmt heute als Quelle Juan Perez de Montalvans Novelle „La Fuerça del desengaño“ an. Das Motiv, daß Cardenio zum Schluß in die Einsamkeit geht, ist in katholischer Version vorgebildet. Aber in der Novelle „entrollt ein Kenner mit weltmännischer Gebärde in typisch romanisch-objektivem Novellenstil einen komplizierten Fall im Prozeß des Anziehens und Abstoßens zwischen Kavalier und Dame, der fromme Schluß ist nur ein moralisches Schwänzchen“¹⁷). Dieses moralische Schwänzchen ist eine Eigentümlichkeit des romanischen Barockromans überhaupt; in den Schelmenromanen namentlich entbehrt es nicht des Zugs heiterer Naivität. Die pulsierenden Ereignisse der Fortunawelt bilden eine Kette, darin die moralische Nutzanwendung ein wenig ernstgemeintes Glied unter anderen ist. Hier setzt Gryphius an. Er zerlegt die Novellenhandlung in szenische Aktion und Vorgeschichte, und zwar derart, daß eine Trennung von „Welt“ und „Außerwelt“ eintritt: das „moralische Schwänzchen“ wird szenisch aktualisiert, der zwischenmenschliche Entwicklungsprozeß mit seinem Auf und Ab der Glückserwartung tritt in den Bericht zurück.

Die Zweistufigkeit der Vorgeschichte ist zur Formel geworden. Der erste Teil (I 2 bis 28) ist ein nach rhetorischen Regeln genau gebautes Gebilde. Der vehemente dreizeilige Eingang formuliert unter starker emotionaler Belastung die Absage an einen abgeschlossen vorliegenden Lebensabschnitt. Die Spannung, die hier erzeugt wird, kommt in dem „Ade“ der Verse 25 bis 28 zur Ruhe, das „Gute Nacht“ spricht bereits das Bewußtsein des Endes aus. Die letzten Verse kehren zu den ersten zurück, die Rede schließt sich zum Kreis. Dazwischen liegt, in fünf rhythmisch und inhaltlich deutlich voneinander abgesetzten Paragraphen von jeweils vier Versen, ein Variationsteil, der den Entschluß zum Aufbruch auf die Einsicht in ein verfehltes Leben gründet. Durch diese durchkonstruierte, von hypotaktischen Ordnungen fest zusammengehaltene Fassung erhält die Aussage die räumliche Bestimmtheit eines bildnerischen Motivs. Ein Zeichen ist aufgerichtet, von dem aus die folgenden Erzählungen ihre großen Ereignisreihen entwickeln können (zweite Stufe). Deren Details gehen in die Konturen eines Bildes ein: Frau Welt, wie sie die mittelalterliche Allegorese sah. Mit der monologischen Kodifikation ist dieses Motiv erschöpft. Es

bleibt als mahnendes, aber zugleich auch schon konventionell entmächtigtes Zeichen zurück. Die mit dem Schluß des ersten Aktes eingeleitete szenische Aktion verläßt die irdisch-geschichtliche Welt und entwickelt sich in einen theologischen Bedeutungsraum hinein, in dem das Ich, der Tod, die Gnade unmittelbar in abstrakter Reinheit einander gegenüberstehen. Mit dem geschichtlichen Thema des Monologs hat sie keinen innermotivischen Zusammenhang. Denn die Vorgeschichte bewirkt nichts im Bewußtsein der handelnden Personen. Die „Unterschriften“ zu den einzelnen Episoden gehören nicht der Meinung einer Figur an, sie sind eine Qualität der objektiven Welt-Allegorie, die das Aufbauschema vorschreibt. Der Entschluß Cardenios steht im offenen Widerspruch zu den Einsichten, die er als Mundstück eines überpersönlichen Vorgangs hat aussprechen müssen¹⁸). Auf sinnlos-besinnungslosen Mord hinauslaufend, ein krasser Akt weltlicher Verblendung, leitet er, zusammen mit Celindes Absicht, dem toten Marcellus das Herz aus dem Leibe zu schneiden, die szenische Aktion ein.

Mit diesen Vorsätzen bereits treten die Personen aus der Gemeinschaft ihrer Gesellschaftsschicht (die in der Erzählung des ersten Aktes sehr deutlich sich abgezeichnet hatte) heraus. Die Dimensionen der geschichtlich-empirischen Welt lösen sich auf, die Handlung spielt in einen gespenstischen Raum hinüber, in dem der menschlichen Tat das Wirkungsfeld entzogen ist. Was folgt, wird nicht mehr von den Unternehmungen der Hauptpersonen bestimmt, sondern von einer eigenmächtig eingreifenden jenseitigen Macht; der antike *deus ex machina* in der Gestalt christlicher Allegorese, wie Gryphius es selbst im Vorwort ausspricht¹⁹). Celinde und Cardenio, von der Menschheit durch ausschweifende Vorsätze getrennt, finden sich in einer entwirklichten Landschaft wieder, wo sie dem Auftritt der jenseitigen Boten völlig einsam gegenüberstehen müssen. Die Leidenschaften richten sich zwar auf die Welt. Aber übersteigert, ins Hemmungslose und längst nicht mehr Geheure potenziert, wie sie sind, müssen sie das begehrte Objekt verfehlen. Sie durchstoßen die dünne Schicht, die das Diesseits vom Jenseits trennt. Was Celinde und Cardenio in Zeit und Gesellschaft widerfuhr, wird dadurch, daß es im Monolog gegen die folgende Handlung abgegrenzt wird, gehindert, einen eigenen, szenisch gegenwärtigen Gestaltenkreis zu schaffen. In das derart erzeugte Vakuum schießen nun die Gestalten einer jenseitigen Welt herein und stoßen auf den verlassenen, ganz auf sich selbst gestellten Menschen, der in diesem Zustand die Begegnung als Schock erlebt und die Umkehr im Augenblick inneren Zusammenbruchs leistet: eine gnadenhafte Wiedergeburt aus der Umschlingung des Todes. Dieser Prozeß, ein abstrakt heilsgeschichtliches Verfahren, macht die Handlung aus. Das Diesseits entzieht sich und läßt den Menschen allein mit den Zeichen der Transzendenz. Zeit und Raum sind aufgehoben. Die Stunde der Mitternacht ist, nach alter Überlieferung²⁰), geschichtlicher Zeitenfolge entrückt, die Szenerie — Einöde und Gruft — schließt den irdischen Raum aus. Die materielle Welt, darauf die Absichten der Personen sich richten, löst sich auf. Auf dem Höhepunkt des Dramas finden die Personen sich im Zustande

der Handlungsunfähigkeit. Geschichtliche Aktivität, wie die Vorgeschichte sie einfindet, wird von der Aktivität der Selbstbesinnung abgelöst. Die szenische Form realisiert hier einen Isolierungsvorgang, in dem nicht das menschliche Leben²¹⁾, sondern das bare Ich dem Tode entgegentritt. Der ontische Dualismus ist in das Bewußtsein einer ausdrücklich zum Einzelmenschen isolierten Figur gelegt und wird szenisch entfaltet in einem Reigen anthropomorpher Allegorien. Hinter „Cardenio und Celinde“ steht der Typus der Jedermann-Spiele.

Paul Böckmann hat für Burkhardt Waldis' Parabel „Vom vorlorn Szohn“ zeigen können, wie der zweiaktige Aufbau aus der Struktur der vorliegenden Fabel hervorgeht²²⁾: Auszug und Heimkehr bestimmen die szenische Form. Dasselbe zeigt sich bei Ayser. In volkstümlicher Dramatik trägt der Stoff seine szenische Gliederung gleichsam schon in sich. In der scheinbar sehr künstlichen Anlage von „Cardenio und Celinde“ zeigt sich jetzt ein zumindest vergleichbarer Bauwille. Auch für Gryphius fällt die novellistische Quelle in zwei Teile auseinander. Der erste Teil gilt der „Welt“, der zweite mit dem Einsiedlermotiv dem Jenseits. Die Szene bildet daraus eine aus Erzählung und Spiel zusammengesetzte Zweigliedrigkeit. Bericht und Aktion verteilen sich dabei auf drei voneinander abgesetzte Einheiten: die Handlung (Akt II bis IV) und die rein monologischen Teile (Akt I und V). Der letzte Akt nimmt die Thematik des ersten wieder auf, er wiederholt sie, nur jetzt mit der Unterstellung, daß das Bewußtsein des Sprechenden des allegorischen Sinns innegeworden sei. Die übersinnliche Welt löst sich innerhalb dieser Dreigliedrigkeit bedeutungsvoll von der empirisch-geschichtlichen Welt ab. In der zeitgenössischen erzählenden Prosa gibt es verwandte Erscheinungen. Im *Simplicissimus*-Roman geht die profane, historisch beglaubigte Ordnung der Kriegsepisoden in eine frei formierte mythologische Gestaltenwelt über. Hier ist im Hintergrund jener Formwille am Werk, der aus Mißtrauen vor den Verworrenheiten der Erscheinungen den „Realismus“ in eine mythologisch den „Sinn“ objektivierende Bildlichkeit überführt. Der Geisterallegorismus in „Cardenio und Celinde“ nun gerät vermöge des szenischen Arrangements zu den Materialien der Profanität in ein Gegensatzverhältnis, das unter extremer Spannung steht. Die Zeitlosigkeit wird zum Spiel, die Geschichtlichkeit zum monologisch eingekreisten, abgeriegelten Monument. Diese (scheinbar) paradoxe Verschränkung von szenischen Formen und religiösen Ideen hebt — und zwar im Rückgriff auf den altertümlichen Anthropomorphismus — die Dichtung, die sich in der ersten Fassung des „Carolus Stuardus“ schon als denaturiertes Produkt des tief eingeweihten Intellekts verstand, wieder in eine nun freilich unverfängliche Scheinsinnlichkeit hinauf. Die Tatsache, daß Gryphius' einziges echtes und ausgedehntes allegorisches Zwischenspiel in „Cardenio und Celinde“ erscheint (Reyen der III. Abhandlung), erhält von dieser szenischen Verfassung her die innere Logik. Was als dramatische Personen die Geister in den Gipfelszenen, könnten „profane“ Gestalten, und seien sie noch so sehr auf ihre begriffliche Funktion reduziert, niemals leisten, mag immer auch im Vorwort Gryphius den occulten

Erscheinungen absoluten Realitätswert zusprechen. Der offenkundigen Sinnlosigkeit tritt die Geisterwelt als Trägerin der Wahrheit entgegen²³). Die dichterische Kontemplation zieht sich aus der Betrachtung der Welt zurück, — nicht auf das abstrakte Wort („Carolus Stuardus“ A), sondern auf das abstrakte Spiel. „Cardenio und Celinde“ nimmt eine Sonderstellung ein.

4. Die Auflösung der zeitlichen Ordnungen

Die zweite Fassung des „Carolus Stuardus“ fällt in die Zeit zwischen „Cardenio und Celinde“ und „Papinian“. Gryphius überarbeitete das Werk, um die seit 1649 bekanntgewordenen historischen Details aus Zesen und Conte Bisaccioni noch in Dialog und Anmerkungen unterzubringen. Das Stück schwoll um rund 900 Verse an. In der ersten Fassung²⁴) hat es den einfachen Aufbau einer sakralen Feier. Den Kern bilden die drei Szenen, in denen Carolus seine Todesbereitschaft und vorbildliche religiöse Gefäßtheit zur Schau stellt: II 253 bis 532 mit dem Abschied der Kinder; IV 1 bis 224: der König weist den Brief des geflüchteten Prinzen zurück und begibt sich zur Hinrichtungsstätte; V 261 bis 496: Klage der Jungfrauen, Rechtfertigungsrede, Hinrichtung²⁵). Um diese Situationen legen sich die übrigen Szenen. Jede politische Aktivität fehlt. Von wechselnden Positionen aus wird das Ereignis sterbender Majestät kommentiert: Von den Aufständischen, den Gesandten aus Schottland und Holland, den beiden britischen Grafen. Die Personen verhalten sich reflektierend. „Der Kampf ist bereits entschieden, das Todesurteil gefällt; nur die letzten Lebensstunden der ‚ermordeten Majestät‘ werden dargestellt wie in Vondels Maria Stuart die letzten Augenblicke der gemartelten majesteit.“²⁶) Die historische Phase, die eingefangen wird, ist ein für die Dauer der Spielhandlung ausgehaltener Augenblick. „Die Zeit fällt ziemlich eng“ (II 271) — in dieser Feststellung des Königs kommt das Bewußtsein unmittelbar zu Wort, das in der Einteilung der szenischen Zeit wirksam ist: Der Zeiger schreitet nur langsam voran, die letzte Gebärde, die noch zu leisten ist, erscheint überdehnt. Der Dialog signalisiert fortwährend den Fortschritt der Tagesstunde: doch immer wieder wird der Blick auf den König gelenkt, der seine geschichtslose Haltung unverändert bewahrt. Im Mißverhältnis von intendierter Zeit und Handlung wird der Gang zum Schafott monumentalisiert. Tugend ist wesensmäßig unhistorisch. Der Märtyrer ist der schlechtweg tugendhafte, das heißt: der dem Historischen entrückte Mensch²⁷). In der szenischen Form, die den Protagonisten bewegungslos in einen künstlich konstruierten, äußerlich gemessenen Zeitraum (15 Stunden) hineinstellt, findet die Idee des Märtyrers ihre vollkommene Verwirklichung. Eine Aktivitätslücke entsteht, an der nur eine normative Kunstkritik Anstoß nehmen kann. In dem „mangel an einer inneren entwicklung der handlung, die ja schon im ersten act zu ende geführt ist“²⁸), ist die Form des barocken Märtyrerspiels auf einen esoterischen Höhepunkt geführt. Das „stehende Jetzt“, als welches dem Dichter die Welt sich auf seinen Zeitbegriff projiziert²⁹), hat hier seine adäquateste szenische Form gefunden. Ansätze zu einer handlungsmäßigen Profilierung der Ereignisse, wie

die Fürsprache des schottischen Gesandten (III 665 bis 784), verwandeln sich in Erörterung. Da alle Randfiguren auf den Märtyrer bezogen sind, da dessen Geborgenheit im Bewegungslosen jede ihrer Gesten und Sentenzen durchdringt, fallen sie selbst in eine Pose zurück, in der die Fähigkeit zur Tat nur noch behauptet ist. In typisierten Gebärden kehrt sich Karl von der Welt ab, so wenn er das Schreiben seines Sohnes ungeöffnet zurückschickt, damit nicht „neue Seelenhibe“ ihn aus „geschöpfter Ruh“ erwecken möchten (IV 52 ff). Vor solcher Haltung sinken die politischen Randerscheinungen, denen der Ansatz zum Aktionswillen noch mitgegeben ist, zur Bedeutungslosigkeit herab.

Aber auch jenseits der „Gegenwarts“-Grenzen entschwinden dem Spiel die Zusammenhänge jener geschichtlichen Welt, die „Leo Armenius“ vorstellte. In „Catharina von Georgien“ und in „Cardenio und Celinde“ werden aus der gegenwärtigen Aktion heraus, die den Augenblick der zur Ruhe gekommenen historischen Bewegung einfängt, die Ausblicke in die Weltgeschichte im Stile einer *propriae vitae explicatio* ermöglicht. Der „herabgestimmte Stilton“³⁰) in den langen Monologen markiert die Einbruchsstelle der jenseits der Szene angesetzten historischen Bewegung. Die Berichte weisen in ihrem Aufbau noch einen Rest von der Logik der politischen Prozesse auf; sie wiederholen das Nacheinander der vorgegebenen Ereignisse im Nacheinander der sprachlichen Darbietung. Die autobiographische Erzählung trägt einen Geschichtsausschnitt als stofflichen Zusammenhang vor, als eine Folge von Episoden, deren nominelles Zeitmaß mit dem Zeitmaß der Handlung sinnvoll dissoniert. In doppelter Hinsicht geht „Carolus Stuardus“ darüber hinaus. Zunächst fehlt den Monologen, in denen Vorgeschichte anklingt, die dialogische Maskierung. Pamphilus' Einwürfe reagieren auf den Bericht Cardenios, halten die Fiktion, daß eine Figur der anderen in bestimmter Lebenssituation Nachricht von dem verflossenen Leben gibt, wenigstens äußerlich noch aufrecht. Nichts mehr davon im Klagemonolog der Maria Stuart (II 161 ff). „So, wie Maria fil, wird unser Sohns Sohn leiden“: Ausdrücklich eignet dem Auftritt des Geistes keine andere Funktion als die, dem schmachlichen Tode Carols Analogiefälle an die Seite zu stellen. Die historische Entwicklung von Vorfabel zur Aktualität, die schon immer nur Fiktion war, ist gar nicht mehr wahrnehmbar. Weder ein biographischer noch ein geschichtlich genetischer Zusammenhang wird angedeutet. Der Monolog steht frei in den aktuellen Ereignissen. — Die zweite Abweichung vom „Cardenio und Celinde“-Typus ist aber noch wichtiger. Die zeitlichen Abstufungen der Allegorese sind zerfallen. Die Sprache wählt sich aus dem Fundus der Geschichte, unbekümmert um den chronologischen Ablauf, willkürlich ihre Beispiele. Das beginnt mit den Monologen Strafforts und Lauds und setzt sich über Marias Klagemonolog hin in den Dialogen der Verschwörer fort. Der Anspielung auf die Gegenwart gesellt sich die Anspielung auf die Vergangenheit hinzu im Sinne einer Analogiekonstruktion. Die Aussage springt zwischen Gegenwart und Vergangenheit hin und her. Niemals entspannt sich die sprachliche Haltung so weit, daß es zu einer ausgeführten Erzählung kommen könnte. Maria zählt, als Beispiele für die verderbte Gesinnung des

Landes, die Verbrechen an den Königen auf. Ein perspektivischer Ausblick in eine zur Aktualität spannungsvoll eingestellten Vorstellungswelt entsteht nicht. Die zweite, die erzählend darstellende Stufe erscheint in Anmerkungen abgesunken, die nun allerdings einen beispiellosen Umfang annehmen und damit die andere formale Einstellung ankündigen. Zu jedem Königsnamen, der im Text auftaucht, tritt eine Erörterung im Anhang. Im szenischen Text selber aber tauchen nur Splitter auf. Die Quellenwerke setzen sich nicht mehr in eine neue Formeinheit um. Sie werden bewußt deformiert. Ihr Gehalt an Kontinuität schwindet in der Aufteilung auf Zitat im Monolog und auf gelehrten Nachtrag. Da von der Geschichtsbeschreibung nichts übrig geblieben ist als die unverbunden nebeneinandergestellten Verweise auf Königsmorde, erscheint der Verfall autonom gesetzt.

. . . Wilhelm der rott errötet

Vnd zappelt in dem Blut. Ihr Richard ward getödtet.

Durch den geschwinden Pfeil. Johann verging durch Gifft. (II 197 ff)

Das sind Denkbilder, die den Geist nicht in die Vorstellung einer geschichtlichen Bewegung entlassen. Der Text gibt einen Trümmerhaufen historischer Erinnerungen und gegenwärtiger Ereignisfragmente, über den der Märtyrer monumental sich erhebt. Die Vergangenheit hat ihren Charakter des Vergangenen und die Gegenwart den des Gegenwärtigen völlig verloren. Das katastrophische Ereignis ist zur normalen Erscheinungsform der Geschichte geworden, nicht einmalig in die Lebensordnung einbrechend, sondern alles überschattend als absolute, immer gegenwärtige Idee. Mag immer auch der Dialog „das Rasende verkehren Der ungewissen Zeit“ mechanisch-sentenziös brandmarken, — formbildend ist der Gedanke längst nicht mehr. Die Antinomie der Zeitvorstellungen ist aufgehoben. Nicht Anschaulichkeit, nicht Darstellung oder gar Reproduktion des historisch-extensiven Weltgeschehens ist Ziel der theatralischen Konzeption, sondern *Benennung* dessen, was außerhalb der Kunst ist.

Man muß, im Widerspruch zu den Entstehungsdaten, die Formen des „Carolus Stuardus“ immer wieder mit einem „Nicht mehr“ apostrophieren. Die Auflösung der Zeitvorstellungen ist die Konsequenz eines Prinzips, das in der Methode, Bericht und Spiel im Sinne von Vergangenheit und Gegenwart szenisch zu konfrontieren, wirksam ist. Hier nun, in der ersten Niederschrift von „Carolus Stuardus“, ist die Weltgeschichte ganz ausgeblendet. Das dem Mätyrerdrama eigentümliche Element des Biographischen fehlt. Bei Causinus, dem Ludus und der „Dorothea“ ist die biographische Linie mit der Weltwirksamkeit des Märtyrerschicksals gegeben. Das Spiel zeigt, wie in einer Reihe von Bekehrungen der Sterbende sich der Geschichte einprägt. Das fehlt hier, in A, vollkommen³¹). Der Tod Karls bewirkt nichts in der Zeit. Als unwandelbare Pose setzt er sich durch die Szenenfolge fort.

Die zweite Fassung hat diese extreme Position aufgegeben. Die Erweiterungen gehen im wesentlichen in zwei Richtungen: Auflockerung der aktuellen Ereignisse durch eine neue Intrige und Ausblick in die Zukunft in Lauds Prophezeiung und Polehs Wahnsinnsmonolog. Statt des weitausholenden Klagemonologs eröffnet nun

Nur hier auch, im Umkreis der Fairfax-Handlung, erscheint das Schicksal des Märtyrers geschichtlicher Zeit verpflichtet. Die Personen fassen den Tod des Königs als Geschehen auf, es hat Dauer für sie, es entwickelt sich zwischen Anfang und Ende und hat eine bestimmte Richtung; es kann gesteuert werden. Der erste Obrist berichtet der Frau, daß Fairfax „Vmb etwas Aufschub, nach West-Münster fort geritten“ (IV 294), und auch die Vorstellung, daß der Gang zum Schafott kein Denkbild, sondern eine an äußeres Zeitmaß gebundene Bewegung von einem Ort zu einem genau bestimmten anderen ist, gibt es nur im Bewußtsein dieser Personen:

Gemahlin: Wie stehts umb Jacobs Hoff?

Edelknabe: Man rennt zu Fuß und Roß.

Man führt den König gleich fort nach dem weissen Schloß. (IV 247 ff)

Das ist neu. Und doch kommt es auf solche Aussagen weniger an als auf die Gestaltung des Zeitgefühls im Ablauf des Ganzen. Die in den immer wieder reihenweise auftauchenden Imperativa niedergelegte hektische Betriebsamkeit der Frau, die ihre Rettungsaktion durchführen *will*, solange es noch *Zeit* ist, — das ist der entscheidende Zug. Und eben diese Betriebsamkeit verhält sich antithetisch zu den Märtyrerszenen. Deren Sprache läuft in großen, um einen thematischen Mittelpunkt kreisenden Bewegungen ab, nicht final auf ein Du gerichtet, sondern nur um die Aussage eines Unsagbaren bemüht. Zur Fairfax-Handlung gehören die ebenfalls neu eingeführten Szenen mit Hugo Peter (I 253 bis 304 und III 15 bis 86). Die Verschworenen gebärden sich, in Analogie zu den Henkersknechten der Passionsspiele, hastig und tatbeflissen, um den kostbaren Augenblick nicht zu versäumen. Beide Szenen sind an die Fairfax-Handlung unmittelbar angeschlossen, so daß sie mit ihr eine einheitliche Bewegung herstellen. Es ergibt sich also eine Zweisträngigkeit der Handlung, die man als imitierte Polyphonie ansprechen kann: Denn die Märtyrerhandlung und die Intrigenhandlung laufen aus eigener Schwerkraft nebeneinander her, sie empfangen voneinander keine Impulse, sie sind ungleichwertig in ihrer inneren Struktur. Um in der musikalischen Metapher zu bleiben: Die Märtyrerszene bleibt als gleichbleibender Akkord, als Orgelpunkt unter der Handlungsbewegung der Fairfax-Hugo Peter-Szene stehen. Im „Leo Armenius“ lief die Theodosia-Leo-Handlung neben der Verschwörerhandlung innerhalb eines geschlossenen, allgemein gültigen Zeitraumes her, und zwar in der Weise, daß die eine auf die andere einwirkte. Dieser Zeitraum ist zerbrochen. Man hat im „Papinian“ Einflüsse des Bandenstückes bemerkt. Das setzt hier schon ein. Die spielerische Freiheit in der Fügung der Episoden, die Unverantwortlichkeit gegenüber der äußeren Zeit als ordnende Kategorie, — das ist etwas, das bei Ayler und dem späteren volkstümlichen Drama wesensbestimmend ist.

In den Kreis dieser Erscheinungen, die den Übergang der strengen Formen des „Leo Armenius“, der „Catharina von Georgien“ und „Cardenio und Celinde“ in einen den „Sinn“ szenisch frei formierenden Spieltyp herstellen, gehören nun auch die aufmontierten Verkündigungsmonologe: II 141 bis 160 und V 157 bis 260. Wie

hier die Fortdauer der Geschichte nach Handlungsschluß bezeichnet wird, kann nur im Zusammenhang mit den bisher angefallenen Ergebnissen gesehen werden. Die Geschlossenheit der Darstellung, die der Vorgeschichte abhanden gekommen ist, geht auf die Zukunftsvision über. „Schaut, wie in Eil das Traurspill sich verkehr!“ beginnt Laud und berichtet darauf chronologisch von dem Untergang des Protektorats und der Republik, indem er die Höhepunkte der Entwicklung nennt. Der Auftritt Polehs schließlich erneuert den Bericht vom Ende des Aufstands in krasser bildlicher Ausführlichkeit (Pantomime auf dem inneren Schauplatz). Nicht mehr die Vergangenheit, die Zukunft tritt körperlich auf die Szene.

Die Vision einer zukünftigen Entwicklung, in der die unbeugsame Haltung des Königs historisch gerechtfertigt und verklärt wird, verkündet die Wiederherstellung der Ordnung im Diesseits. Zu dieser Wendung hat den Dichter der Lauf der Ereignisse gezwungen, ihr tröstliches, die Welt und die Geschichte erklärendes Versprechen scheint schlecht mit der Grundstimmung des *taedium vitae* sich zu vertragen, von der man erwarten darf, sie bei Gryphius auf den Gipfel getrieben vorzufinden. Indessen nur scheinbar bahnt sich hier etwas wirklich Neues an. Im Vergleich mit dem „Leo Armenius“ wird das deutlich. Denn auch der Schluß dieses Trauerspiels ist zukunftsaltig. Die eingefangene geschichtliche Bewegung drängt über die letzten Verse hinaus. Aber diese Zukunftserwartung wird von der Bewegung, die in der szenischen Gegenwart verläuft, selbst inauguriert. Die den aktuellen Situationen eigene Motorik zielt auf Fortsetzung. Der Schlußvers: „Der kaiser herrsch und lebe!“ schließt keine Epoche ab, wie der feierliche Opfertod des Märtyrers es jederzeit tut. Mit dem Triumph der Verschwörer ist der sinnlose Ablauf der historischen Ereignisse überhaupt erst ganz freigegeben. Denn daß das Trauerspiel weitergeht, das ergibt sich aus der Logik der säkularisierten Tat, deren Erfolg immer nur vergängliche Täuschung sein kann. Das Spiel entläßt den Zuschauer in die Unruhe der Erwartung. „Insofern ist ‚Leo Armenius‘ sinnlos und ideenlos wie etwa Kleists ‚Familie Schroffenstein‘.“³²⁾ Dem Verfall der Welt stellt die Kunst keinen objektiven Wert entgegen. Sie begnügt sich mit der verkürzten Darstellung des Chaos, wobei allerdings hinzugesetzt werden muß, daß eben dieses Chaos nur gedacht werden kann, wenn seine Antinomie, das Reich Gottes, mitgedacht wird. — Der „Carolus Stuardus“ schließt mit einem lastenden Akkord. Der Märtyrer läßt die sinnlose Welt hinter sich und geht in den zeitlosen Raum eines Absoluten und Gültigen ein. Darüber hinaus gibt es nichts mehr. Die politische Geschichte ist zu Ende gedacht mit dem letzten Wort. Den Epilog spricht die Rache, sie verkündet das Ende. Vor der Unerbittlichkeit dieser Entwicklung, mit deren Abschluß zugleich das Ende alles Zeitlichen besiegelt ist, erscheinen die Visionen von der Wiederherstellung des Rechts auf der Welt ins Träumerisch-Unglaubliche gewendet, als Sinnbilder und Bürgschaft eines höheren Heilsplanes, den in der gegenwärtigen geschichtlichen Phase zu erleben der Mensch nicht hoffen kann. Die Dichtung leugnet das gegebene historische Ereignis, sie läßt es in eschato-

logischer Ferne verschweben. Der Sprachgestalt der beiden Monologe ist dieses Moment des Fernen, Imaginären deutlich eingeschrieben: reihenweises Anblenden der Höhepunkte, Zeitrafferschnitt, Nachlassen der hypotaktischen Spannung, die in den früheren Erzählpartien das Kontinuum einer irdischen Entwicklung nachschrieb. Das also ist das Entscheidende an der Verheißung, die auf die Wiederherstellung der Monarchie hinweist: Die Monologe Lauds und Polehs und die pantomimische Darstellung auf der Hinterbühne, die das barocke Theater konventionell zur Realisierung von Wahn- und Traumbildern einsetzt, vergegenwärtigen den geoffenbarten Sinn, ohne ihn an die unheilbar verlorene Geschichtlichkeit einer Handlung preisgeben zu müssen. Der Zerfall des Zeitraums in isolierte Einheiten erhält Berechtigung und innere Notwendigkeit in diesem Gedanken: Die politische Handlung ist der Idee des Martyriums wesensmäßig fremd; mit dem Bedingten kann das Absolute nicht paktieren. So wird die Fabelführung zur Niederschrift der (im vor-künstlerischen Bewußtsein perzipierten) ideologischen Struktur: das Bewußtsein von der Unvereinbarkeit beider Ereignisse erhält in der technisch formalen Konzeption poetische Realität³³). Die Denkbilder des Verfalls (Marias Klage) und die in einer imaginären Zukunft zu erwartende Versöhnung mit Gott projizieren die Bedeutung, die dem Dualismus zugrunde liegt, flächig auf ein monologisch entrolltes Tableau. Jenseits der Fortunawelt, in welcher der „endlose Zeitenwandel kein ständiges Entwickeln zu größerer Vollendung zeitigt, sondern immer wieder ein Abbrechen und Verschüttetwerden“³⁴), errichtet der Märtyrer sein Lager.

5. Dramatische Logik

Die biographische Form ist in der Entwicklung von „Catharina von Georgien“ zum „Carolus Stuardus“ aus der Darstellung des Martyriums geschwunden. Das Leben, das der Tod endet, ist auf eine einzige Gebärde verkürzt worden. Und nicht nur das Leben in der Bedeutung geschichtlichen Daseins: Auch die Idee des Märtyrertodes ist in ein stehendes Bild eingegangen. Im alten Mysterienspiel von der heiligen Katherina, dessen karge Form den Typus des Märtyrerstücks gleichsam im Gerüst bloßlegt, tritt sie erst aus dem Ganzen des szenischen Ablaufs heraus, sie wird in einer Ereignisreihe konfiguriert: Weltwirksamkeit (Bekehrungsszene), das Sterben der bekehrten „Meister“ und, als liturgischer Höhepunkt, das Martyrium der Heiligen. Im Ablauf der Spielstruktur wird die Heilsgeschichte realisiert. „Carolus Stuardus“ enthält davon nichts. Mit dem „Papinian“ nun taucht das biographische Prinzip wieder auf. Aber es ist verwandelt.

Bereits die zweite Fassung des „Carolus Stuardus“ hat einen Ansatz zu echter Exposition im Sinne klassizistischer Dramatik: Vorgeschichte und aktuelle Handlung gehen ineinander über. — Der „Leo Armenius“ entwickelt seine Aktionen aus dem Tatwillen der ersten Verse. Wenn der Vorhang sich hebt, beginnt die Verschwörung. Sie hat keine Vorgeschichte, die sie zwingend bestimmte. In anderem Sinne stellt die äußere Entwicklung der beiden folgenden Dramen einen selbsttätigen, un-

ableitbaren Verlauf dar: Die *explicationes vitae* motivieren weder das Selbstopfer des Märtyrers noch die Todesbegegnung; als allegorische Berichte werden sie dem allegorischen Vorgang konfrontiert. — Nun aber, in „*Carolus Stuardus*“ (B), leitet der Monolog der Gemahlin des Feldherrn aus dem Rückblick unmittelbar in die gegenwärtige Handlung über. Die Intrige hat ihre ersten Stadien schon durchlaufen:

Zwey die mein Ehgemahl stets ohne falsch befunden;
 Die haben schon mit mir aufrichtig sich verbunden
 Vnd meinen Rath belibt. Fällt mein Gemahl mir bey;
 So geht der Anschlag fort, so ist der König frey. (29 ff.)

Die Zäsur in Vers 31 markiert den Umschlag der Vergangenheit in die Gegenwart. Die Voraussetzungen zur Tat werden in glatt rhythmisiertem Berichtton vorgetragen, eine eintönige Melodie, die sich plötzlich, in der Mitte von Vers 31, mit einem immanenten Doppelpunkt vor der Schlußfolgerung staut: in drei hart nebeneinandergesetzten Halbversen wird die Richtung kommender Taten fixiert. Die Satzlogik, von rhythmischen Akzenten unterstützt, funktionalisiert die Vorgeschichte in die szenische Tektonik hinein. Die Kunstform sucht einen begründeten Übergang zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Im eruptiven Anfang von „*Leo Armenius*“ bricht die Tat aus dem Nichts heraus wie eine Naturkatastrophe in die Gegenwart ein. Das macht ihre geschichtliche Dynamik aus. Nun bereitet sie sich ökonomisch vor. Der Schrecken vor der Wahrheit, der aus dem allegorischen Monumentalbild herausspringt, ist schon im Schwinden begriffen. Die Tat verliert ihre sinnbildliche Beziehung auf die Fortunawelt. Sie wird Glied eines überlegt gebauten Handlungssystems, das sein „Problem“ in einer ästhetisch sich verselbständigenden Dichtungswelt entwickelt. In dem berühmten Monolog Papinians tritt das nun ganz deutlich heraus. Mit dem naiven Expositionsmonolog der Renaissancebühne, wo die sprachliche Stimmung die eines rein zweckbestimmten Berichts ist, hat die Szene nichts gemeinsam. Das Leid, in „tränenloser Verzweiflung“ zum Himmel gewandt³⁵), trägt die Sprachgestalt. Primär ist der Monolog nicht Bericht, sondern Klage. Aber die Klage manifestiert sich nicht an willkürlich ergriffenen historischen Beispielen. Die Ereignissplitter schießen im Verlauf der Rede zu einem geordneten Bild des römischen Hofes nach dem Tode des Septimus Severus zusammen, so daß nicht das Leid an der Geschichte überhaupt, von verschiedenen stellvertretenden Episoden mehr oder weniger zufällig ausgelöst, sondern das Leid dieser einen unverwechselbaren Existenz: des Gerechten, Gottgläubigen am korrupten Hof, sich ausdrückt. Die anfangs sehr allgemein, sentenziös gehaltene Sprache wendet sich bei dem Stichwort „Verläumdung“ der konkreten Situation zu. Eine anaphorische Reihung von rhetorischen Fragen (Vers 21 bis 31) kündigt mit orchestral vollem Einsatz der Kunstmittel diesen Übergang zu der Selbstanrede an. Die Geschichte zeigt sich beschränkt und fixiert auf ein Objekt: Papinian. Dieses Objekt, als Personalpronomen, wandelt sich vom repräsentativ eingesetzten „Er“ über das

rhetorisch zwischengeschaltete „Du“ (21 ff.) zum „Ich“ (32 ff.). Die Ansprache wird zur Aussprache. Von hier an ist die Perspektive bis Ende des Monologs festgelegt. Mit den letzten Worten ist klar: Das Verhängnis hat sich über dem Helden zusammengezogen; es wird zuschlagen.

Der Entgrenzung des Bühnenraumes, der Auflösung der Szenen in die Räume weltgeschichtlicher Zusammenhänge hinein, folgt die Begrenzung. Da die Vorgeschichte Exposition, das heißt: Funktion der Darbietung wird, ordnet sie sich den Handlungsverwicklungen unter, sie „dient“ ihnen als vorangestellte Versammlung jener Motive, die im weiteren Fortgang zum Tragen kommen. (So auch Plautias Ausbruch in der Kämmerer-Szene I 257 ff., in dem die Mißgunst der Kaiserin linear nach rückwärts zu ihrem Ursprung verfolgt wird.) Die Vergangenheit ist unter einen bestimmten Aspekt gerückt, sie lebt nicht als Zitat und Zeitform, sondern als logische Voraussetzung im Text auf. „Man ließ vor vielen Zeiten, Zu meinem Untergang den Werkzeug zubereiten“ (55 f.) — das Aufbaueschema analytischer Dramatik deutet sich bereits an. Bei der Andeutung freilich bleibt es. Denn die Rivalität zwischen den beiden Söhnen des Septimus Severus, die verhängnisvolle Rolle, die Julia am Hofe spielt, und die Mißgunst der Herrscher und Höflinge gegenüber Papinian — auf diese Motive beschränkt sich der Rückblick innerhalb der Exposition — stecken nur ganz allgemein das Terrain ab, auf dem die szenischen Ereignisse im folgenden sich bewegen. Sie dürfen noch eine reich verästelte Eigentätigkeit an den Tag legen. Es fehlt jene charakteristische, vom Fortgang der Oberflächenhandlung abhängige Spannung, die der Einsicht entspringt, daß die Katastrophe, als Ende und Lösung einer nach und nach heraustretenden, dem Einsatz der Spielhandlung vorausgegangenen Ereignisverknüpfung, bevorsteht. Voraussetzung solcher Spannung wäre die unbedingte Determiniertheit der szenischen Entwicklung, die Logik der Gerichtsverhandlung, die — ihrer Schwerkraft nach — das Vergangene in die sprachliche Gegenwart hebt und damit das katastrophische Ereignis notwendig gebiert. Das Wesen dieser Spannung ist Erwartung, nicht Neugier darauf, wie es allenfalls weitergehen könnte. Im „Papinian“ müssen verschiedene Motive neu hinzutreten, damit die allgemein gegebene Disposition szenisch wirksam wird.

Nachdem der Monolog die latent gegebenen Konflikte in ihrer breiten Streuung aufgezeichnet hat, nimmt sofort die Szene mit Julias Kämmerer die eingeleitete Bewegung auf und führt sie weiter zur Caracalla-Episode. Die enge Verklammerung der politischen Konstellationen mit dem Einzelschicksal, die mit der Sprachform des Monologs und der Reaktionsweise der Personen in der anschließenden Spielszene gegeben war, wird beim Übergang zum zweiten Akt gelockert. Die Handlung begibt sich aus dem „privaten“ Lebensraum des Helden in den Kaiserhof mit seinen vielfältigen Spannungen. — Man hat tadelnswert gefunden, daß Gryphius zwei anscheinend gegeneinander isolierte selbständige Handlungen zusammenmontierte, am Gesetz von der „Einheit der Handlung“ so sich versündigend. Und soviel ist

freilich sicher: Die Handlungsstruktur dieses Werks ist von der aller vorangegangenen Trauerspiele durch die Vielzahl der Interessengruppen, die den Fortschritt der Ereignisse veranlassen, auffallend unterschieden. Aber das schließt den Begriff der Zusammenhanglosigkeit nicht ein. Es ist lediglich so, daß die Lager nicht mehr in klaren Polaritäten angeordnet sind. Die verschiedenen Aktionszentren sind gitterartig untereinander verspannt. Von Geta, Caracalla, der Kaiserin, von Laetus und schließlich dem Heer gehen Handlungsimpulse aus, die die Position Papinians in kompliziertem Zusammenspiel einspinnen. Das in der Motivkomposition gegebene Ziel faßt das scheinbar Disparate zusammen. Schon im ersten Akt ist alles, was kommen wird, unter den Gesichtspunkt der Prüfung gerückt. Der sentenzhafte Aktschluß („Wer auf der Wache steht: Muß stehn . . .“) bindet Papinian unsichtbar in die kommenden Auseinandersetzungen hinein; alles, was geschieht, hat Bezug auf sein Schicksal, das sich erfüllen muß. Die Exposition hat die Handlungsrichtung angegeben, der die verstreuten Episoden zu einheitlicher Bewegung sich anschließen.

Die Ereignisse stürzen zunächst gradlinig auf den Brudermord hin: im Dialog Laetus-Caracalla taucht der Gedanke der Tat als Gegenstand moralischer und staatspolitischer Erörterungen auf (II 1 bis 102), die kurze Flavius-Szene setzt den Affekt frei (103 bis 162), es folgt der Mord (163 bis 276). Hier nun, mitten in der Abhandlung, entsteht eine lastende Zäsur. Im Mord, der endgültigsten aller Handlungen im geschichtlichen Raum, haben die Leidenschaften, die bis dahin die szenische Bewegung trugen, sich verströmt. Caracalla tritt ernüchtert von seinem Werk zurück. Dieses bereits im Motiv gegebene Absinken der Spannung wird im szenischen Arrangement greifbare Wirklichkeit. Ein im Reyenstil angelegter chorischer Wechselgesang der Julia und ihrer Frauen (II 277 bis 406), über knapp 130 Verse sich erstreckend, klagt über Getas Leiche. Die Handlung stagniert. Die Gegenwart des Todes wird festgehalten und zum Monumentalbild vergrößert. Die zweite Abhandlung spaltet sich. Aber zugleich zeigt sich, daß die Klage nicht mehr jenen Grad „außerszenischer“ Autarkie besitzt, wie er früher beobachtet werden konnte. Der Chor ist nicht nur Zwischenspiel, er geht in den Verlauf des Ganzen als notwendige Etappe ein. Der Dialog Thrasullus — Julia (II 407 bis 504) und die daran sich anschließende Szene mit dem Kämmerer (505 bis 516) führen die Klage auf ihre geschichtliche Bedingtheit zurück. Sie verliert dabei etwas von ihrem Anspruch auf absolute, von der Entwicklung unabhängige Gültigkeit. Sie erscheint plötzlich als ein Ereignis, das die höfische Politik in Rechnung zu stellen hat. Der Sterndeuter rät Julia, ihren Schmerz nicht länger zur Schau zu stellen, sondern um ihres Heils und ihrer Rache willen klug Verstellung zu üben. Julia erkennt das Argument an und entschließt sich zur List: so nimmt — stilgeschichtlich bedeutsam! — im Klageritual ein neuer Handlungszug seinen Anfang.

Mit Beginn des dritten Aktes haben sich die Interessengruppen voll entwickelt. In einem außerordentlich komplizierten szenischen Mechanismus werden die Vor-

gänge verschränkt und hintereinander geschichtet. Ein kunstvolles Spiel mit offenen und verdeckten Aktionen setzt ein. Dergleichen gab es bisher nicht. — Caracalla übermittelt Laetus den Befehl zum Selbstmord (1 bis 60). Inzwischen hat auch, „hinter der Szene“, die Begegnung zwischen Julia und Cleander stattgefunden, die am Ende der zweiten Abhandlung angekündigt worden war. Cleander berichtet von Julias anscheinend versöhnlicher Gesinnung (Anschluß an II 516) und empfängt den Auftrag, Papinian um Legalisierung des Mordes vor Volk und Heer zu bitten (III 61 bis 212). — Die Szene verändert sich. Laetus entwickelt seinen Plan zum Sturz des Kaisers, er empfängt Caracallas Brief, ein neuer Befehl trifft ein: er soll Julien ausgeliefert werden (213 bis 414). — Wieder Schauplatzwechsel. Cleander hat den Auftrag Bassians, Papinian um Hilfe zu bitten, ausgeführt (Anschluß an III 212). Wir treffen die Unterredner in dem Augenblick an, da die Bitte gestellt, die Weigerung ausgesprochen ist: „So schlägt Papinian des Käysers Bitten aus?“ Nur noch die Argumentationen werden vorgestellt (415 bis 522). — Rückkehr zur Laetus-Handlung. Laetus steht der Kaiserin gegenüber (Anschluß an III 414). Nach hemmungslosen Beschimpfungen von beiden Seiten wird Laetus vor Julias Augen grausam gemordet (527 bis 676). Das Ende des dritten Aktes ist mit dieser Szene scharf markiert. Die Laetus-Handlung, bemerkenswert ausführlich in der Gestalt einer Endgipfelkomposition entwickelt, ist abgeschlossen; und ihr episodisch peripherer Charakter gibt sich mit Anfang des vierten Aktes, der die Papinian-Handlung bruchlos weiterführt, so daß diese endgültig als der geheime Nerv aller Veranstaltungen erklärt ist, zu erkennen. — Cleander berichtet dem Kaiser von der Haltung Papinians (Anschluß an III 522). Die Szene ist eine Parallele zu II 1 bis 102, nur mit umgekehrtem Kräfteverhältnis: Beide Szenen konstituieren die Handlung, indem sie die Morde vorbereiten; aber während dort die treibende Kraft der Höfling war, dem Caracalla nur zögernd folgte, entspringt hier der zerstörerische Plan dem Bewußtsein des Monarchen; Cleander versucht zu besänftigen (IV 1 bis 108). — Von hier aus läuft dann die Handlung, ohne weitere Überschneidungen, gradlinig Szene für Szene zum Ende, zum Tode des Märtyrers hin.

Dieser Grundriß veranschaulicht hinlänglich, welchen Weg die Entwicklung genommen hat. Ein säkularisierter ästhetischer Sinn tritt zum erstenmal unzensiert in die Form. Freilich gilt diese Aussage nur relativ, als Fixierung einer Gegenposition zu zurückliegenden Gebilden. Gerade mit dem „Leo Armenius“ zeigt — von außen gesehen — der „Papinian“ ja größte Ähnlichkeit. In beiden Fällen steht der Mechanismus politischer Unternehmungen im Handlungsvordergrund. Aber diese stoffliche Verwandtschaft macht die Gestaltgegensätze besonders sinnfällig. Denn die Handlung ist nicht mehr aus einem Block geschmiedet. Sie baut sich auf in einer Kette von Episoden, deren Zusammenhang statt auf der Konsequenz der Geschichte mit ihrem Zeitgefälle, nun auf dem Sinnbezug zum Märtyrerschicksal beruht. Der Wettlauf der Aktionen mit der äußeren Zeit, der dort den Spannungsbogen in steiler

Wölbung über fünf Akte führte, ist zu Ende. Kein von der Handlung gesetzter Termin bedingt die Tat Caracallas.

Julias Intrige entwindet sich der statuarischen Klage. Die Versuchungen, die von Cleander, Macrinus, den Hauptleuten des Heeres, dem Kämmerer der Kaiserin, den Eltern an Papinian herangetragen werden, bilden eine Ereignisreihe, die die verschiedenen Gefahren, die den Märtyrer vom rechten Weg lenken könnten, gleichsam an den Fingern herzählt. Nicht die Zeit gebiert sie, nur die Notwendigkeit, die Position des großmütigen Rechtsgelehrten nach allen Seiten hin freizulegen. Innerhalb dieses gemeinsamen Bezugssystems isolieren sich die einzelnen episodischen Handlungen, sie ziehen sich zu mikroskopischen Spiegelbildern der Geschichte zusammen. Der Mord an Geta bereitet sich in einer ungebrochenen Bewegung vor. Der Rausch der blinden Tat und das jähe Umkippen in Reue und Wahnsinn setzt sich im zweiten Akt als kontinuierliche Entwicklung durch 276 Verse hin fort. Die Laetus-Handlung ist geradezu das Michael Balbus-Drama in Miniaturformat: Der Glücksumschlag beim Übergang von III 274 zu 275 entspricht der Verhaftungsszene in „Leo Armenius“. Die Kongruenz geht bis ins Versbild, wenn auch hier (390 bis 409) die schematisierte Typik von einer doch schon modulierteren, innerlich vibrierenden Agogik abgelöst scheint³⁸). Dies, zusammen mit der auf eine Handlungsspitze hinaufgetriebenen Hinrichtungsszene (vgl. wie der Auslieferungsbefehl den Befehl zum Selbstmord überbietet) ergibt eine Gestalteinheit, in der wir den typischen, sattsam vertrauten Geschichtsverlauf wiedererkennen. Die erfolglose Julia-Intrige schließt sich diesen Bildkörpern noch an. Aber die Zeitkategorie bleibt in der einzelnen Episode, die Herrschaft über die Ordnung des Gesamtgeschehens tritt sie nicht an. Die Zeit, wie die Fortunawelt sie kennt, ist als Motor der szenischen Bewegung ausgefallen. Die einzelnen Ereignisse treten so gleichsam aus den Atempausen des Gesamtprozesses herauf. Sie bilden ein hieratisches Mosaik mit betonten Fugen. Die szenische Hypotaxe des ersten Dramas ist von Parataxe abgelöst. Deshalb trägt auch die Akteinteilung mit dem Gliederungsversuch der Reyen nicht mehr das Gepräge der Willkür. Die Handlung ist so aufgebaut, daß sie ihr keinen prinzipiellen Widerstand mehr entgegensetzt. Die Absätze der Handlung bestätigen die Gliederung der Kunstform, während die Kreisbewegung der Geschichte in „Leo Armenius“ über Aktschlüsse, Chöre und Verwandlungen spöttisch hinwegging. Zwischen den einzelnen Abhandlungen können beliebig große Zeitspannen angenommen werden, oder genauer: die Frage nach der Zahl der verflossenen Stunden taucht gar nicht erst auf, sie ist für die Entschlüsselung des poetischen Materials unerheblich, so wie sie bei Lessing unerheblich ist. Die biographische Anlage in der „Catharina von Georgien“ lebt aus der Spannung von Vergangenheit und Gegenwart. Der Prozeß der politischen Aktionen bereitet das Feld, in dem der Märtyrer auf den Tod wartet. Papinian aber wartet nicht. Die Szene erzählt die Biographie des Protagonisten in einer Ereignisfolge, deren Stadien sich austauschen ließen. Sie leben aus dem Raum, nicht aus ihrer Sequenz. Sie repräsentieren die

begrifflich bestimmbar Elemente des Martyriums. Es zeigt sich, daß weniger die Drangsal der Geschichtlichkeit des Lebens nun das leitende Motiv bildet, als vielmehr die Frage nach der Existenzmöglichkeit des Rechts angesichts einer Weltverderbtheit, die nicht länger Funktion der Zeit ist. Die ökonomische Zersetzung und Aufspaltung der Episoden, wie sie oben im szenischen Schema sichtbar wurden, gehören zu diesem Ausdrucksmaterial. Die Pausierungen zwischen II 516 und III 16 oder zwischen III 414 und 527 zeigen, wie die einzelnen Aktionen an motorischer Kraft verlieren. Die Angabe, daß die Handlung innerhalb eines Tages sich abspielt, ist ganz nebensächlich geworden. Die kompositionelle Intention hat sich vom Zwang des Ablaufs befreit.

In gleicher Weise wie die Vorlagen zu „Catharina von Georgien“ und „Cardenio und Celinde“ bot der „Papinian“-Stoff den Anreiz, die Politik der *civitas terrestris* mit ihren leidenschaftsverwirrten Zügen in eine formale Spannung zur Papinian-Gestalt zu setzen, den Zwist der Herrscher, den Mord an Geta, also in der Vorgeschichte abzukapseln und in der Spielgegenwart die Gebärde des sterbenden Märtyrers frei sich auswirken zu lassen. Darauf hat die Fabelanordnung verzichtet. Die Auseinandersetzung zwischen Historie und Szene hat aufgehört. Es gibt keine großen, gegeneinander abgesetzten Zeiträume mehr. Die Überschneidungen der Aktionen im dritten Akt: der Wechsel von „Auf-der-Szene“ und „Hinter-der-Szene“ weicht überhaupt den Gegensatz von gegenwärtigem Spiel und verborgnem Vorgang auf; indem die polaren Glieder sich vervielfachen, werden sie leichtgewichtiger, die antinomische Spannung läßt nach. Dem Aufbau eignet eine neuartige Elastizität. Das in der Fläche Bewegte verschränkt sich mit der statischen Position des Märtyrers. In der Szenenfolge ist die geschichtliche Mannigfaltigkeit wie ein Netz ausgebreitet, damit er darin sich verfange. In begrenztem Maße hat eine Verschiebung des Gattungstypus' stattgefunden. „Die Selbständigkeit der Teile entspricht dem Gattungsgesetz des Epischen, die Funktionalität der Teile dem Gattungsgesetz des Dramatischen.“³⁷⁾ Es ist also möglich, die Struktur der älteren Trauerspiele, in denen verschiedene eigenwertige Vorstellungsgruppen nebeneinandergestellt werden, als episch beeinflusst anzusprechen. Wagt man dies, dann zeigt sich im „Papinian“ eine erste Wendung zum Dramatischen: Er übernimmt ein Element des Logischen. Offenbarte sich dort das Prinzip bildlichen *Zeigens*, so entfärbt hier das Gegenständliche sich zur Voraussetzung. Das Epische vergegenwärtigt, das Dramatische entwirft³⁸⁾. Mit dem „Papinian“ wächst der szenische Prozeß in den logischen Stil des *Beweisens* hinein. Die Nichtigkeit der Welt und ihre Überwindung durch den Akt des Martyriums wird weder dargestellt noch einfach bei Namen genannt; beides wird in einem konstruktiven dramatischen Denkkakt demonstriert. So entstehen die zellenhaft eingesetzten Geschichtsfragmente in ihrem Untergang neu als Glieder einer Dichtungswirklichkeit, die das Menschliche, statt in seinem „Draußen“, in seiner Abhängigkeit vom gesetzlichen Verlauf, seinem Anheimgegebensein an überindividuelle Bereiche, nun in seinem möglichen Verhalten, seiner

Reaktion auf das, was an es herantritt, herausbilden will. Freilich bleibt der letzte Durchbruch aus. Im politischen Aktionsraum hat die Verwandlung begonnen. Die Linie der szenisch aktuellen Ereignisse hat sich in Abschnitte aufgelöst, die um eine Figur, den Märtyrer, zentripetal sich anordnen. Die nächste Entwicklungsstufe, auf der nun der „Held“ sich selbst, sein „Inneres“ dem Schicksal entgegenwürfe, ist nicht genommen. Das Spiel bleibt klar im Gesetz des Märtyrerdramas. Papinian ist ebensowenig aktiv (im Verhältnis zu seinem Geschick), wie es die Klippe ist, die der Strömung Widerstand leistet. Nur in einem Augenblick des Schwankens, des plötzlichen Innewerdens der Fluchtmöglichkeit könnte (innere) Aktivität sich etablieren.

II. Der Aufbau der dramatischen Person

Die letzte Beobachtung hat die ursprünglich fixierte Fragestellung schon aufgegeben. Die Untersuchung ist an dem Punkt angekommen, da das Problem der dramatischen Person, die Struktur ihrer Handlungen und sprachlichen Gestik, das ihr zugeordnete Aktionsfeld im Zusammenhang beschrieben werden muß. Teilergebnisse, auf die verwiesen werden kann, sind schon angefallen.

1. *Typus und Charakter*

Auf zwei personalen Motiven baut sich die szenische Textur im schlesischen Barockdrama auf: auf den Figuren des Herodes (Tyrann) und des Märtyrers. Während die Figur des Herodes, in der Verbindung von Verbrechen und Souveränität, den Abfall der Geschichte von Gott repräsentiert, zeugt der Märtyrer für die Erlösung der Geschichte vom Zwang des Verhängnisses, allerdings in einem isolierten, nur die Einzelexistenz aus dem gnadenlos weitervegetierenden Geschichtsprozeß heraushebenden Akt. Nichts liegt näher, als in dieser personalen Antithetik ein typologisches Moment zu vermuten: die *Imitatio* des Sündenfalles und die *Imitatio Christi*, womit die Geschichte sich enthüllen würde als Wiederholung der heilsgeschichtlichen Daten. Der entscheidende Umstand, der diese Vermutung stützen oder widerlegen könnte, ist indessen noch ungeklärt. Mag immer auch der stoffliche Bestand der szenischen Vorgänge im Schicksal des Tyrannen den Sündenfall und im Schicksal des Märtyrers das Opfer des Erlösers nachahmen — erst wenn sich herausgestellt hat, daß diese Nachahmung sich nicht derart im Menschen als Einzelschicksal realisiert, daß das heilsgeschichtliche Thema im individuellen Erlebnis sich abwandelt und der Mensch schon zwischen sich und dem, was ihm geschieht, eine Distanz der Betroffenheit schafft —, sondern daß die heilsgeschichtlichen Daten *selber* noch als Wiederkehr eines unveränderlichen, immer neu in der Geschichte sich ausprägenden Grundtypus' auf die Szene treten, wird der Sinn der Vorgänge greifbar. Werden die Handlungsmotive von der inneren Struktur der personalen Gestik aufgenommen und ins Privat-Individuelle vertieft, oder sind vielmehr umgekehrt die Motive das Medium, in dem die Person in die schwingende Sphäre der Allegorese gerät, wobei sie sich ihrer zeitlichen, räumlichen und charakteristischen Grenzen zugunsten ihrer typologischen Funktionen entäußert? Die Bahn der Tat wird also von ihrem Motiv bis zu ihrem Effekt abgeschritten werden müssen, und zwar so, daß der archimedische Punkt, der die szenische Person regiert, ermittelt wird. Das Problem spitzt sich auf die Frage zu, ob in den Aktionen ein psychologisch gebundener Wille zum Zuge kommt oder ob es allein das Gesetz der Analogie ist, das bestimmt, was geschieht, ob also die Tat des Menschen die Analogie oder die Analogie die Tat des Menschen konstituiert. Damit entpuppt sich die Frage nach technisch-dramaturgischen Formen wie Motivation, Verkettung, „Charakter“-Zeichnung als Frage danach, wie zwischen den großen Gegenpolen des Mysterien-

spiels und der neueren Tragödie das Trauerspielwerk des Gryphius angesiedelt sei.

Auf der einen Seite, in herber Eindeutigkeit, steht das Passionsspiel. Die Bekehrung der Maria Magdalene¹⁾ ist keine in einem Individualbewußtsein ablaufende Entwicklung. Sie ist reduziert auf eine Zweigliedrigkeit mit einem scharfen Bruch an der Berührungsstelle. Der Zustand des Irrtums und der Zustand der Erkenntnis werden in dualistischem Gegeneinander konfrontiert. Das Gesetz des Vorgangs gründet im Schema der religiösen Sinnbeziehungen. Von „Seinsverwirklichung in mittelalterlichen Universalien“ spricht Hugo Kuhn in seiner „Erec“-Interpretation²⁾. Beim Akt des Meinungsumschwungs unterscheidet er „Primärmotivation“, die in objektiven Konstellationen, und „Sekundärmotivation“, die im Innermenschlichen wurzelt. Diese Unterscheidung ist fruchtbar für unser Beispiel. In dem „leeren“ Raum, der die polaren Haltungen trennt, ist als Motiv des Umbruchs die metaphysische Kraft „real“ verspannt. Das Licht der Gnade bricht ein in Magdalena und schafft sie um zu ihrem eigenen Gegentypus. Die Bekehrung wird ihr nicht psychologisch zugerechnet. Der szenische Prozeß schreibt die vom christlichen Glauben erfaßte Wahrheit unmittelbar nieder, sie ist im Spiel selbst wieder zur Gegenwart geworden, ähnlich wie sie es in der Liturgie jederzeit ist. Das Gesetz, nach dem Reden und Gebärden sich ordnen, ist unpersönlich. So wird die Figur zum „Typus“. In einer Typenfolge entfaltet sich Stufe für Stufe das weltbildliche System. Die zu Zeichen ausgemünzten Rede- und Spielgebärden erweisen sich als Mittel der Verständigung über allgemein bekannte, allgegenwärtige Wahrheiten, die eben dadurch, daß sie „universal“ sind, nicht noch einmal subjektivierte, verleibte Form werden können. Gott kann nicht nachgebildet, sondern nur im andeutenden Siegel symbolisiert werden, in der frommen Hoffnung, daß sein Wesen in das an sich „leere“ Zeichen herabsteige. Der Gedanke wird in den zeitlosen Raum der ewigen Formen projiziert. Die magische Anwesenheit des Heiligen im hieroglyphischen Zeichen, das als Vokabel in das Denken der Zuschauer unmittelbar eingeht, macht die *Auslegung* zur *Wiederholung*³⁾. Das Zitat übernimmt mit dem Wortlaut auch die metaphysische Dynamik des Logos. Die sakrale Würde des Urtextes geht in das Spiel als dessen Kern und Formgesetz ein. Sie durchflutet das also nur scheinbar so dürre Strukturgerüst. Dessen Sprödigkeit gerade ist Voraussetzung und Bürgschaft des metaphysischen Gehalts. Nihil vacuum neque sine signo apud deum. Die Spielgebärde transzendiert, ihre sinnliche Qualität verflüchtigt sich in rituellen Formeln der Andeutung. Über der Szene wölbt sich, zwischen Erwartung und Erinnerung, der irrationale Zeitraum der Heilsvollendung. Die Bekehrung der Magdalena zeichnet eine Problematik, die vor allen konkreten Lebenserfahrungen als Denkbild in der religiösen Ideenwelt gegeben ist. So wird die Aufführung der Passion zum Fest, in dem die alles Profane übersteigende, im krausen Getriebe des höfischen und niederen Alltags geahnte Wirklichkeit überwältigend ins Hier und Jetzt tritt. Im Fest findet das Heilige zur Aktualität⁴⁾.

Schon jetzt steht fest, daß vom mittelalterlichen Spiel bis zum Trauerspiel der

Gegenreformation — unbeschadet der nach und nach in die gelehrte Schuldramatik immer stärker einsickernden Prinzipien „antiker“ Dramaturgie — große gemeinsame Grundzüge erhalten bleiben, die den heterogensten Schöpfungen noch größere Verwandtschaft untereinander verleihen, als sie gegenüber den poetischen Neuanfängen des 18. Jahrhunderts besitzen. Der Deutsche kommt „aus einer durch den Klassizismus der Weimarer Dichtung und der Wiener Musik geprägten nationalen Bildungstradition und erkennt im Barock seine erste Vergangenheit: die letzte Gestalt der abendländisch-christlichen Kultur, in der die Staatengesellschaft Europas ihren gemeinsamen Boden hatte“⁵⁾. So scheint — grob ausgedrückt — ein Jacob Ayrer mit dem Passions- und Legendenspiel mehr gemein zu haben als mit Lessing. Die Grundverfassung dieser ganzen Gruppe ist die schematische Fügung der mimischen und sprachlichen Gestik, ein Formalismus, der keineswegs als rein „handwerkliche“ Bedingtheit gefaßt werden kann; er spiegelt ein genau definierbares Weltverständnis. Hinter den Formeln steht die Allgegenwart der Glaubensinhalte. Alles Ästhetische ist dem Religiösen verpflichtet. Offensichtlich ist es das, wenn Lessing auftritt, schon lange nicht mehr. In der „Dramaturgie“, deutlicher noch in den großen Dramen, ist der Charakter der Angelpunkt des dramatischen Vorgangs. „Handlung und Charakteristik stehen in unauflöselichem Zusammenhang, der im wesentlichen ein solcher von Ursache und Wirkung ist.“⁶⁾ Vorausgegangen ist Bodmer. „Hier erwacht in der deutschen Ästhetik der Sinn für die Vielgestaltigkeit und Individualisierung des menschlichen Lebens.“⁷⁾ Die kausale Einfügung der Person in den Vorgang und die Tendenz zu individueller Profilierung der Charaktere sind zwei Seiten der gleichen Sache. Die Figur steht in einem homogenen Bewußtseinsfeld. Was immer sie treibt und denkt, das bezieht sich innerhalb einer personalen Einheit auf ein Vorher und Nachher. Jedes ihrer Worte, jede ihrer Taten müssen „wahrscheinlich“ in dem Sinne sein, daß sie unter dem Dogma empirischer Psychologie mit allen übrigen Äußerungen zusammenstimmen. Die Summe alles Tuns und Werdens geht in der Einheit des Menschlichen auf. Die Person hat Innerlichkeit. Sie ist Charakter. Dadurch, daß sie sich als Einheit behauptet, riegelt sie sich von einer teleologischen Weltgeschichte selbstbewußt und erfolgreich ab. Überaus aufschlußreich in diesem Zusammenhang sind die „Rodogune“-Rezension (mit Bemerkungen zum „natürlichen Gang“ des echten Trauerspiels) und die Besprechung von Cronnegks „Olint und Saphronia“ mit der gegen Corneille gerichteten Bemerkung, daß das echte christliche Trauerspiel noch geschrieben werden müsse. „Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können.“ Und: „So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen.“⁸⁾ Nun sind, innerhalb eigener Kategorien, die disparaten Äußerungen einer Person im geistlichen Spiel oder im Trauerspiel Corneilles

ebenfalls „wahr“. Nur meint Lessing jene neue Wahrheit, die sich mißt am Selbstgefühl des autonomen Menschen. Diese Umschwenkung zum Subjekt, das sich auf seinen eigenen, unveränderlichen Wesenskern beschränkt und das in die Geschichte hineinwirkt, nicht mehr von der Geschichte sich bewirken läßt, ist gleichzeitig eine Umschwenkung zur Individualität. „Die besten Menschendarstellungen, die das Drama (vor Lessing) zu bieten hatte, zeigten den Charakter nur von einer einzigen oder vielleicht zwei bis drei ‚Eigenschaften‘ erfüllt.“⁹⁾ Die dramatische Person war also auf Begriffe festgelegt, was anderes nicht bedeutet, als daß sie zu Zeichen und Lettern eines vor und über dem sachlichen Einzelfall seienden objektiven Zusammenhangs verkürzt war . . . Ihre Gesinnungen definierten ihr Sein. Gerade umgekehrt ist das Verhältnis bei Lessing: „Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind . . . Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer anderen Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding.“¹⁰⁾ Die absolute Wahrheit, der die poetische sich nähern soll, stellt sich bei näherer Betrachtung als diese selbst wieder heraus. Die aufklärerische Aversion gegen einen Menschentypus vom Schlage eines Jago ist zugleich Aversion gegen die Identifizierung des Menschen mit dem Kosmologischen. Der Figur wird ein Bewußtsein von sich selbst unterstellt. Das „Böse“ wird auf menschliches Maß zurückgeführt. Dies ist der Punkt, an dem das Subjektive zum Individuellen sich verdinglicht. Der Rückzug aufs Einmalige wird zum Rückzug aufs Differenzierte. Die Sprache bricht sich im Prisma des Charakters und baut gleichzeitig diesen als Charakter auf. Die Aussage wird psychologisch relativiert. Lessings Auffassung der Person bewegt sich also schon in Richtung einer Sprachgestalt, die man in neuerer Zeit als „organische“ oder „innere Form“ bezeichnet, — wenn auch die Vorstellung personal gefärbten Sprachstils selbst noch fehlt. Die Dramatik ist der Theorie entschieden voraus. Hier erweist schon an einzelnen Stellen die sprachliche Substanz sich überformt von persönlichen Konstellationen, wobei es zu einer genauen Konfrontation menschlicher Physiognomien kommt, derart, daß „die Aussage einer Person im Dialog von einer eben dieser Person eignen Welt- und Lebenssicht her geprägt wird“¹¹⁾ und eine ichbestimmte Menschlichkeit im Netz der dialogischen Syntax auskristallisiert.

Die Aussage über Motivationsformen der Sprach- und Handlungsgebärden ist also zugleich eine Aussage über die „formale“, das heißt auch weltbildliche Struktur der Figur, die diese Gebärde (zunächst rein dem Druckbild und der szenischen Form nach) „hervorbringt“; und sie ist, im weiteren Sinne, auch Aussage darüber, ob es im vorliegenden Text so etwas wie einen personalen, beharrenden Mittelpunkt mit

eigner Schwerkraft überhaupt gibt. Inwieweit ein autonomes Sondersein an jeder einzelnen auf der Bühne des Gryphius sprechenden, handelnden und duldenden Figuren im Gegensatz zu dem typologisch festgelegten Schema der Geschichte ausdrücklich geworden wäre, wird dabei sich zeigen. Die Alternative wird nicht klar entschieden werden können. Zwar hat der sogenannte „Personenkult“ des 17. Jahrhunderts sehr wenig Scharfblick für das Gegebene, Akzidentelle und in eigener Form sich Darstellende, da der Blick über das Antlitz hinaus immer wieder sofort zwanghaft zum Urbild und großen Zeichen abschweift. In den Sprachgesellschaften scharen sich die Mitglieder unter ihren Gesellschaftsnamen um das Emblem und die Devise ihrer Vereinigung wie um das Wappen eines Ordens. Man heißt nicht Philipp von Zesen, man heißt der „Wohlsetzende“, und an diesen Namen knüpfen sich Vorstellungen von dem eigenen Wesen und Bedeuten, die von dem Geschlechtsnamen und dem damit bezeichneten privaten Dasein nicht zu gewinnen wären. Die Lektüre der zahlreichen Leichab dankungen gibt einem das Gefühl ein, der Redner habe den Verstorbenen überhaupt nicht gekannt. Im Trauerspiel des Gryphius indessen ist mit solcher Eindeutigkeit von vornherein nicht zu rechnen.

2. Die Objektivität der Tat

Man darf erwarten, daß die Qualität der Form, deren theoretische Möglichkeiten dargelegt wurden, am begrenzten Moment der Tat, mit der sich der Mensch in die Geschichte hineinbegibt, im Ansatz ergriffen werden kann. Zunächst soll eine einzelne Szene isoliert werden: „Papinian“, II 1 bis 275.

Gegen Ende des letzten Kapitels (S. 39ff.) wurde klar, daß die strenge, spröde Verarbeitung der quellenmäßig gegebenen Geschichtsbilder im Sinne einer Aufgliederung in Bericht und Aktion von „Carolus Stuardus“ (B) und „Papinian“ aufgegeben wird. Die Durchdringung des Materials mit spielerisch-freien Formgedanken schien auf eine neue dramatische Intention, schien auf das kommende Jahrhundert vorauszuweisen. Nun aber wird sich der dialektisch zweideutige Charakter dieser Entwicklung zeigen. Der formgeschichtlich entwickeltere Typus schlägt, bei Veränderung des Blickwinkels, wieder um ins Altertümliche. Denn gerade dies: daß die sinnenhaltige, politisch wirksame Tat nicht im Modus der Vorstellung verbleibt, sondern Zugang zur szenischen Aktualität findet, führt zu ihrer Desavouierung. Die handelnde Person wagt sich in ein ihr persönlich zugeordnetes Gesichtsfeld hinaus. Die Psychologie der Tat wird nachprüfbar.

Die Episode beginnt mit einer Lieblingsform des barocken Dramas, mit dem stichomythischen Dialog. Diese Form ist vom antiken Drama bis zu Schiller das Medium, in dem dramatische Weltzerrissenheit dialektisch sich zuspitzt. In der Eingangsszene des Schillerschen „Maltheser“-Fragments, die den Konflikt im Gefüge des Ordens einleitend gestaltet, begibt sich die Sprache aus der Sphäre allgemeinen Urteils (Vers 9 f) in den personal gebundenen Affekt. In Rede und Gegenrede läuft eine seelische Bewegung ab, die das Spannungsfeld zwischen den beiden Rivalen zur

Aggression dynamisiert. Genauer: die Seinsform der Gegensätze selber ist Bewegung, sie sind gegeben als konvergierende Bahnen seelischer, personaler Erregung, die zur Katastrophe hinstreben: „Noch schärfer ist das Schwert!“ Das rhetorisch Pointierte der Verskette wird zum Sprachleib der Aggression; das Rhetorische gibt sich als objektive Form auf und wird zur „inneren Form“. Es erweist sich, wenn auch am Negativ, daß im Medium des Menschen der Geist der Tat mächtig ist. — Vergleichbares gibt es im barocken schlesischen Trauerspiele nur an begrenzten Stellen. Im „Ibrahim Sultan“ findet sich eine kleine stichomythisch gebaute Versgruppe, die sich von ihrer Umgebung deutlich abhebt:

Ibr.: Gib dich!

Sis.: Der Käyser ruh, ich werd auf Hülfe schrein.

Ibr.: Gib dich! sonst sol dein Blut hier diesen Dolch bespritzen.

Sis.: So soll diß Messer mich für Dolch und Unzucht schützen.

Ibr.: Zückstu, Verteufelte, das Messer wider mich?

Sis.: Auf einen fernern Tritt erwarde Rach und Stich! (I 164 ff)

In Sisigambis' Drohung kulminiert der Dialog, eine theatralische Pointe, die durch das zweimalige „Gib dich!“, die Antithesen der Verse 166/167 und dem Wechsel von der höfischen Anrede zur zweiten Person Sing. kontinuierlich vorbereitet ist. — Freilich steht diese Versgruppe im ausweglosen Gestrüpp der Argumentationen. Nur für einen Augenblick vermag Innermenschliches sich durchzusetzen. Der Stil ist brüchig.

Von beiden Zitaten hebt Gryphius' poetische Einstellung nun scharf sich ab. Der stichomythische Dialog zwischen Bassianus und Laetus (II 1 bis 102) verwandelt die lastende Stimmung bevorstehenden Verhängnisses, die von der Begegnung zwischen Kämmerer und Plautia produziert worden war, zum Gegenstand präziser Argumentation. Die Frage, ob Rom zwei Herrscher beherbergen kann, bleibt, nach 102 Versen, indessen ungelöst. Im Prozeß der redensartlich gebundenen Erörterungen bewegen sich die politischen, die staats- und gottesrechtlichen Aspekte einer versuchsweise ins Auge gefaßten Tat von den Sprechern fort, verhärten in apodiktischen Urteilssätzen zu einem antinomisch aufgebauten System selbständiger Werte. Mit andern Worten, die Motive, die den Kausalitätszusammenhang subjektiv verantwortlicher Tat herstellen könnten, zeigen sich von der Person, von den Handelnden abgelöst. Die Situation zerfällt in Begriffskonstellationen. Der menschliche Wille bleibt inhalts- und richtungslos zurück. Kleine, eingesprengte Ausrufe bewahren ihn auf: „Ihr Götter dieses Reichs! wo sind wir hingebracht!“ (II 74). Das ist nicht die Formulierung eines innerseelischen Dilemmas, nicht der Einbruch des Zweifels. Die schon im nächsten Vers wieder mit unveränderten Fronten einsetzende Reflexion macht das klar. Um den Vers, der die Szene halbiert, schwingt wie um eine Achse die Ebene der stichomythisch verflochtenen Urteile. Der Ausruf Bassians konserviert den Zustand des Leidens, des furchtsamen Hinnehmens, nicht deutet er die Vorstufe zum Entschluß an. Der Wille ist noch unentschiedene reine Potentialität, verharrend zwischen

den Argumenten. Die qualvolle Aussichtslosigkeit des Gesprächs, das Urteil auf Urteil türmt, produziert eine Gewitterschwüle der Atmosphäre im genauen metaphorischen Sinn: Über den Köpfen der Personen entsteht ein Spannungsfeld, das bei der geringsten Berührung von außen sich entladen muß, — ungewiß wie: eine monumentale Vorbereitung auf den Auftritt des Zufalles.

Der Zufall, das bevorzugte Handlungsmotiv des romanischen Barock, behauptet auch hier sein Recht, und zwar in der Weise, daß die Tat selbst den Charakter eines willkürlichen Ereignisses annimmt. Die Szene hinterläßt im Beschauer eine zwiespältige Empfindung, Reaktion auf einen grundsätzlich unheilvollen, aber noch nicht ganz klar erkennbaren Zwiespalt des organisierten dramatischen Materials. Die Logizität und Argumentationsfreudigkeit, denen definitionsgemäß zunächst doch einmal ein Element der Versöhnungsbereitschaft eigen ist, der sachlich gedämpfte Sprachton schlagen dadurch, daß das Gesprächsthema die Erwartung einer lauenden Katastrophe weiter nährt, in Drohung um. Sie tragen zugleich in diesem Umschlag die noch ungeborene Tat aus dem Herzen der Personen hinauf in die Sphäre dessen, was notwendig ist und sein wird.

Der Auftritt des Flavius (103 ff) schaltet die Stimmung abrupt um. In drei knappen Zügen wird ein neues Affektniveau erreicht: Die Botschaft von Geta, der Einwurf des Laetus, dann, sofort einsetzend mit größter Lautstärke, der Wutausbruch Bassians: „Was? Will uns Antonin nunmehr Gesetze stellen?“ Der Affekt nimmt (107 bis 110) gleichsam noch einen Anlauf, staut sich im zerrissenen Rhythmus der unregelmäßig aneinandergesetzten rhetorischen Fragen und bricht dann (111 ff) siegreich, hemmungslos durch.

Fragt man nach dem konkreten Motiv, das die Verwandlung des sprachlichen Klimas verantworten könnte, so zeigt sich, daß es dergleichen überhaupt nicht gibt. Getas Botschaft ist von einer ostentativen, sachlich sogar unglaublichen Milde. Der szenische Augenblick bringt nun diese Geneigtheit zur Verständigung mit Bassians unverhältnismäßiger Wut in so genau berechneter Antithetik zusammen, daß die Faktur, die Machart aus der historischen Fiktion unvermittelt herausschlägt. Dem Stimmungsumschlag haftet das Gepräge des Konstruierten offenkundig an. Ein vorgegebenes Schema scheint die Steuerung der Vorgänge übernommen zu haben. Von ihm sind die Reaktionen der Figuren abhängig. In ein geschlossenes Charakterbild läßt sich die neue Haltung Bassians um so weniger unterbringen, als es im vorausgegangenen Dialog ja gerade Bassian war, der gegenüber den Argumenten des Laetus dem Anspruch des Rechts, der Frömmigkeit beharrlich das Wort redete. Der Haß, der Affekt schlägt „unmotiviert“ in ihn ein und verwandelt ihn. „Wie können in dem Zwang und Hohn wir länger stehen?“ — das ist, nach Meinung und Gebärde, die Sprache einer neuen Person. Sprunghaft haben die Positionen gewechselt. Die von Laetus repräsentierte Gesinnung ist plötzlich die des Caracalla. Die Passionen und Affekte wandern von Person zu Person. Sie sind keineswegs „in die einzelnen Rollen hineingeschnürt“, wie Beheim-Schwarzbach bei Lohenstein beobachtet haben

will¹²⁾. Sie scheinen auch ohne den Menschen, zumindest aber ohne strenge Verhaftung an einem Ich zu existieren. Plötzlich tauchen sie auf im Ich, plötzlich verschwinden sie. Laetus *überredet* Caracalla nicht. Er markiert mit seinen Argumenten die andere Position, stellt sie szenisch bereit, bis Caracalla auf sie überschwenkt. Das *nomen proprium* scheint entwürdigt zum gleichgültigen Etikett austauschbarer Verhaltensweisen.

Dem Monolog folgt eine längere Antwort des Laetus. Darin setzt sich deutlich durch, was Benjamin den „choreographischen Stil der Intrige“¹³⁾ nennt. Die Explosion eines noch weitgehend inhaltslosen, reinen Affekts leitet der Intrigant auf den Boden des politisch Manipulierbaren hinüber. Die Antwort des Laetus ist die Bahn, auf welcher der Wille, als verfügbare, selbständige Macht, in das Labyrinth der Handlung hinuntersteigt. Darauf springt die Sprache um zur Stichomythie (153 ff) und legt in wenigen Antithesen den Tatwillen auf eine bestimmte Richtung fest. Bassian postuliert: „Was Römisch soll fortan nur eines Wincken ehren.“ (155)

Diese Stichomythie bildet zusammen mit der des nächsten Auftritts eine geschlossene „Nummer“, oder, um die Analogie zur Oper genauer zu fassen, die Überleitung von einer Nummer zur andern. Tatsächlich übernimmt sie Vorrecht und Aufgabe des Rezitativs. Die Barockoper, italienischen Gepräges, setzt zwischen die Arien und Ensemblesätze, in denen der begrenzte dramatische Moment sich musikalisch entfaltet, das Seccorezitativ, das die Fabel vorantreibt. Die Analogie ist zu weitgehend, als daß der Vergleich den Vorwurf müßiger Spielerei verdiente. Von der Ungenauigkeit der Gestaltgrenzen zwischen Oper und Schauspiel, nicht nur im Bewußtsein der Poetiker nachweisbar, auch in der Struktur selbst, wird ohnehin noch zu reden sein¹⁴⁾. — Charakteristisch ist immer die Stelle, an der die Sprache aus einer Stimmungslage auf die andere überwechselt. Die Antwort des Laetus klingt in aufwändiger Metaphorik aus (147 ff). Daran schließt unmittelbar der trockene, rhetorisch sehr sparsam ausgestattete stichomythische Dialog sich an. Die argumentatorische Bewegung zeigt an, daß der Wille auf ein bestimmtes Ziel sich zu konzentrieren beginnt. Getas und der Kaiserin Auftritt übernimmt den Dialogstil unverändert. Die Einführung eines neuen Sprechers erzeugt keinen neuen Sprachton. Dann aber, Vers 171, schaltet sich Julia ein. Mit einem beinahe körperlich spürbaren Ruck springt die Rede auf den Gipfel ihrer Möglichkeiten. Der Gegensatz zwischen der ganz knappen, auf zwei Silben kondensierten Frage Bassians und dem weit ausholenden, zwölf Verse füllenden Anfangssatz des Bittmonologs rekonstruiert mit den Mitteln sprachlichen Ausdrucks den Übergang von knappem *Parlando* zu *arioser* Großartigkeit. Bassians und Getas Stimmen treten hinzu (195 bis 240). Und wieder zeigt der Übergang zur Stichomythie die Sprache reduziert auf den Ton erregungslosen Argumentierens.

Bereits jetzt darf festgestellt werden: Die Entwicklung der Sprache durch die Szenen hindurch gestaltet nicht ein organisches Wachsen und Fallen des Affektes, sondern variiert die Tonqualität der Auseinandersetzung im Stile des Orgel- und

Cembaloregisters: Sie wiederholt das zeitgenössische Prinzip der Terrassendynamik, die, im Verzicht auf Crescendo und Decrescendo, Klangflächen verschiedener Lautstärke herb konfrontiert. Die Bühnentechnik hat eine hierzu analoge Form. Der Zwischenvorhang der Sukzessionsbühne teilt den Schauplatz in eine Vorder- und eine Hinterbühne und kann verschiedene Raumdimensionen übergangslos aufeinander folgen lassen¹⁵). Es ist dies die Formulierung eines Geschichtsprozesses, der sich der Planung und Organisation autonomen Gefühlslebens entzieht: Der jähe Wechsel der Zustände ist nicht Frucht vielleicht pathologisch zu bezeichnender Stimmungsumschläge des Menschen, sondern Qualität der Zeit, — eine Allegorie der Fortuna.

Sehr kraß ist dann der Umschlag am Ende des stichomythischen Dialogs: Unversehens schießt der Haß aus der temperierten, reflektierenden Rede wie eine Stichflamme auf. Die Tat wächst also keineswegs in der Sprache des Caracalla langsam heran, so daß sie zum Schluß als überzeugendes Resultat einer echten seelischen Erregung uns vor Augen stünde. Plötzlich hat Caracalla den Dolch in der Hand, Geta sinkt getroffen zu Boden. Der Mörder tritt fassungslos, verwirrt von seinem Werk zurück, als wäre es gar nicht von seiner Hand vollbracht worden. Eine Tat ohne zureichenden Anlaß; psychologisch unvorbereitet tritt sie in die Handlung ein. Sie wohnt den Positionen von vornherein latent inne, um auf Befehl überpersönlicher Gesetze unvermittelt Aktualität zu gewinnen.

Es kann nicht länger zweifelhaft sein, wie diese Komposition zu deuten ist. Später, im dritten Akt, wird Bassians Reuemonolog in diesen Worten gipfeln:

Verzeih betrübter Geist! es war nicht unser Schuld.

Es war zwar unser Schuld, doch wurden wir getrieben . . . (30 f)

Die Aussage beschreibt die Verklammerung von Notwendigkeit und Verschuldung. „Es muß ja Übel kommen, aber wehe dem, durch den es kommt!“ — oder, mit den Worten der Reyen:

Vnd du hast Mittel da und hir,

Dein Recht, das ewig recht muß zihren,

Durch Menschen Vnrecht außzuführen. („Car. St.“ I 326 ff.)

Das weist bereits ins Zentrum dessen, was die künstlerische Komposition im Zusammenspiel der Techniken und Theoreme leistet.

Zunächst ist festzuhalten, daß das, was als Terrassendynamik und Nummernform in der Beschreibung des Tatablaufs sichtbar wurde, aus der Idee des Trauerspiels schlechthin als Gesetz hervorgeht und gleichsam automatisch bei der Umsetzung des historischen Stoffes sich einstellt. Über das geschichtliche Ereignis legt sich, als objektiver Rhythmus, die Kunstform. Innig hängt damit zusammen das Moment des Arrangierten. Der Aufbau ist formal streng disponiert. Am deutlichsten zeigt das der Umschlag II 105 zu 107. Die Motivation erscheint — den Zusammenhängen des Vorgangs entzogen — auf der Ebene eines im voraus feststehenden Plans. Die Arbeit Paul Tacks über überrollenmäßige Sprachgestaltungen, die die Barockliteratur freilich nicht berücksichtigt, erwähnt eine als „Wirkungsmotivierung“ bezeichnete

Erscheinung bei Schiller, die, zunächst äußerlich, dem fraglichen Phänomen verwandt scheint. „Die Stellen in Schillers Dramen, die Otto Ludwig unbegründet erscheinen¹⁶⁾, weil nicht kausalpsychologisch bedingt, sind darum nicht willkürlich; sie sind begründet im Kompositionswillen, das heißt, sie sind an eine bestimmte Stelle des Gesamtaufbaus gerückt und haben dem Rhythmus sich anschmiegende Schwere und Leichtigkeit . . . ‚Ohne Ursache‘ bedeutet nicht auch zugleich ‚ohne Zweck‘. Der künstlerische Zweck kann sehr wohl die psychologische Unwahrscheinlichkeit rechtfertigen.“¹⁷⁾ Damit wird die Verantwortung für das, was szenisch geschieht, einem ästhetischen Prinzip zugeschoben. Die Bemerkung ist freilich noch ungenau, was allein schon die Tatsache beweist, daß sie auf Schiller und auf Gryphius paßt. Das ästhetische Prinzip selber muß sich ausweisen über seine Intentionen. Willi Flemmings Beschreibung führt schon weiter: „Weil sie (die Handlung) einem bestimmten Zweck dient, besitzt sie keine Eigenbewegung und rollt nicht durch ihr eigenes Schwergewicht unaufhaltsam dem Ende zu. Es bleiben stets Einzelsituationen, die an den Helden herantreten, ja ihn überrumpeln.“¹⁸⁾

Dagegen hat Erik Lunding¹⁹⁾ polemisiert, begreiflicherweise; denn es läuft seiner Konzeption des heldischen Tatmenschen strikt zuwider. Die Verleugnung einer Eigenbewegung der Handlung, eines „natürlichen Schwergewichts“, das sie abrollen läßt, läuft auf die Feststellung hinaus, daß das Gesetz immanenter Kausalität ausfällt.

Hier stellt nun der Begriff einer „auferlegten Form“ sich ein. Er kommt aus der kunstgeschichtlichen Diskussion des Manierismus und beschreibt die barocke Gartengestaltung, wo die geometrischen Effekte der Anlage und der Wasserkunst „oft mit einem unendlichen Aufwand den widrigsten Verhältnissen abgerungen werden“²⁰⁾, ebenso treffend wie die zum geometrischen Ornament erstarrten Figuren des höfischen Tanzes. Wohin man blickt, zeigt die höfische und die vom Höfischen beeinflusste Welt diesen Hang zur Organisation, der das Gepräge des Gewaltigen besitzt. Die Verzerrung des menschlichen Körpers im Pomp des Kostüms stiftet einen Dualismus von individuellem Organismus und vorgegebener Form, der von den Menschen das Unwägbare ihrer Sonderheit zu subtrahieren und ihren Begriff unmißverständlich auszusprechen beauftragt ist. Dadurch, daß beim höfischen Schloßbau die Vegetation in das Schema der radial von der Mitte des Schlosses ausgehenden Alleen gepreßt wird, imaginiert sie die intelligible Sonne, den Souverän: *Quod sol in coelis id rex in terra*. „Das Schlafzimmer des Königs (Versailles) liegt — allen Vorschriften der Baulehre widersprechend — nicht an der stilleren Parkseite, sondern an der Hofseite, es muß — wie die Apsis einer christlichen Kirche — geostet (orientiert) sein, um die Beziehung zur aufgehenden Sonne architektonisch darzustellen.“²¹⁾ Offenbar wäre die Ostung unauffälliger und von geringerer allegorischer Signifikanz, wenn sie mit den Ansprüchen der Wohnbarkeit sich deckte. Solcher Formwille erstreckt sich bis auf unhöfische und profane Dinge wie Titelblätter, wo das syntaktische Gefüge des Satzes von der Typographie vergewaltigt wird. Der Natur, dem Menschen und

seinen Bewegungen, dem Raum, dem Satz wird eine Form aufgezwungen, die dem „natürlichen“ Darstellungsbedürfnis der Objekte widerspricht.

Bei der Beschreibung des vorliegenden Handlungsausschnittes muß man hiervon ausgehen. Denn so, wie die Tat sich szenisch vorstellt, ist sie organisiert von einem Willen, der der Sache selbst: das heißt den Personen und der politischen Konstellation, nicht angehört. Ein Weltbild wandert in die Gestalt hinein, die es sich *nicht* assimiliert, um von dort dem Leser, dem Zuschauer ungebrochen entgegenzutreten, und zwar so, daß Erscheinung und Bedeutung voneinander ablösbar, kontrollierbar bleiben. Nichts scheint überhaupt dem Barock unvertrauter, als der in der Physiognomie symbolischer Gestalt uneingegrenzt verschwimmende „Gehalt“. Der „Sinn“ emanzipiert sich von der Situation. „Wie selten und wie schwankend sich die Fabel auf (der Personen) eigentümliche Moralität bezieht, darin verraten sich die Figuren als allegorisch.“²²) Die Meinungsänderungen, die Wechsel der Affektlagen, die Tat schließlich scheinen gesichtslosen Personen als Rollen übertragen, die Person trägt die Rolle als Maske. Der Umschlag von Monolog in Dialog, von Dialog in Stichomythie, von Unentschlossenheit in Tat, von Tat in Reue birgt und produziert keine Erlebniszeit, sondern überwältigt die Sprache und die Gestik derart, daß einem beliebigen Vorwurf ein bestimmter, unausweichlicher Rhythmus eingezeichnet wird. Bevor sich der Dichter der Quelle bemächtigt, ist das szenische Schema gleichsam schon fertig. Die Figuren treten hinzu. Nicht vom Bild des Menschen oder den Ansprüchen der Person geht die Komposition aus. Das Ziel der Fabel determiniert Handeln und Ausdruck. „Die Rolle prägt den Kopf“²³), — was sich am mittelalterlichen Epos zeigte, das gilt noch hier. Der Gegensatz zu Lessing ist kraß. Nichts kann den Abgrund, der beide Jahrhunderte scheidet, deutlicher machen als der Unterschied zwischen dem, was Lessing als „poetisch wahr“ bezeichnet und der poetischen Wahrheit des Barock. Lessing motiviert psychologisch. Er bindet die Tat ins Subjekt. Gryphius motiviert vom Handlungsgesetz her, das den Mord fordert: der Sinn der Geschichte, der im Tod des Märtyrers heraustreten will, schließt ein versöhnliches Einschwenken Caracallas aus. Die Motivation ist also „primär“ im Sinne Hugo Kuhns. Die Rolle, die den Kopf prägt, ist die Geschichte, die zur Verwirklichung ihrer selbst Scheinindividualitäten hervorruft. Die dramatische Person ist im Augenblick der Tat weiter nichts als eines der Zeichen, mit denen die Geschichte ihren Entwicklungsprozeß niederschreibt. Die historische Bewegung existiert als objektiv vorgegebenes Schema, das mit den Handlungen der Figuren in die Sichtbarkeit herabsteigt.

In dem jederzeit möglichen Meinungsumschwung der Personen zeigt die Objektivität der szenischen Ereignisse ihren anthropologischen Aspekt am deutlichsten. Die „innerseelische Entwicklung“ untersteht dem Gesetz des kürzesten Weges und hebt sich dadurch als innerseelische Entwicklung auf. Der Bruch in der Gestalt des Bassian beim Übergang von Versöhnlichkeit zum Haß, die Verwandlung des Hasses in Reue zeigen die Person ins Hieratisch-Bildmäßige verfremdet. Sünde und Reue sind obligatorisch. Der Frevel ereignet sich notwendig als eine Qualität der Ge-

schichtlichkeit, zu dem Ziel, daß der Märtyrer seine Bestimmung erreiche. Er ist objektiv notwendig, er tritt ein ohne inneren Willen der Person. Eine dergestalt auf übersubjektive Sinnstränge gerichtete Dichtung kann auf die Darstellung charakterlicher Nuancen verzichten — sie *muß* verzichten, weil nur die zu Typen geordneten Begriffswesenheiten die theologisch verstandene Tragik darstellen können. Die Vertiefung in die Innerlichkeit des Subjektiven würde das Geschehen vom autonomen Ich her determinieren. Dem entspricht die obligatorische Rache des Tyrannen an seinem Ratgeber nach begangener Tat: Der Tyrann wird sich seiner Schuld sofort bewußt, weil kein Charakter-Medium eingeschaltet ist, in dem die Reflexion über die Tat psychologisch gebrochen würde. Die Tat ist ein objektives Bild und die Erkenntnis ihrer Verworfenheit ebenfalls. Zeichen werden nebeneinandergestellt, die dem nivellierenden Gesetz einer kontinuierlich durchlaufenden Charakterentwicklung nicht unterworfen sind. Der Mensch hat die schwerelose Wandelbarkeit des freien Gedankens. Der Affekt erscheint mit der Anonymität einer Naturerscheinung. Gryphius behauptet in diesem Punkte mit seinen Nachfolgern eine isolierte dichtungsgeschichtliche Position. „Berechnen der *Leidenschaft* verschafft“ in Corneilles Dramatik „dem *Willen* erst die lange Bahn der gesteigerten, stufenweisen Entladung und ist, als Ausdrucksart dieses Willens, sein psychologisches Gesetz, das nicht deswegen abgestritten werden darf, weil er das Gesetz einer ungewöhnlichen Natur ist.“²⁴) Gryphius kann so nicht gefaßt werden. Die Unstetigkeit des Affektverlaufs verleiht dem Handeln das Gepräge der Willenlosigkeit. Der Mensch zeigt sich aufgelöst in den Prozeß einer allegorisch vergegenwärtigten Heilsgeschichte. Hier ist zum erstenmal das typologische Moment konkret zu fassen.

Am Rande sei darauf hingewiesen, daß bei den Nachfolgern Gryphius' der Aufbau der Personen in abgesetzten Etappen sich verhärtet. Bei Hallmann ist es dahin gekommen, daß es keine Meinungen und Taten mehr gibt, die einer Person *nicht* unterstellt werden könnten. Im „Theodoricus“, vierte Szene des zweiten Aktes, preisen die Soldaten im kostbaren Reyenstil die Märtyrer. „Dieselben Soldaten treten in der folgenden humoristisch getönten Szene als rauhe Krieger derb und plump in Erscheinung.“²⁵) Lunding irrt, wenn er hier eine Entartung des Stils feststellt. Auch Lohenstein, den er gegen Hallmann ausspielt, kennt keine Psychologie im Sinne organisch aus einem Bewußtseinszentrum heraustretender Verhaltensweisen. Die Eigennamen decken eine Typensequenz, die in einer von der Handlung diktierten Zeitfolge verläuft. Der Mufti im „Ibrahim Sultan“, der anfangs der Wollust des Fürsten zu dienen keineswegs abgeneigt war, wandelt sich, ohne daß diese Wandlung zum Gegenstand der Reflexion erhoben würde, oder daß sie überhaupt als Wandlung in Erscheinung träte, in einen sittenstrengen Odoardo. Nero, in den beiden römischen Dramen, bietet die verschiedensten Aspekte des Souveräns. Die Situationen zehren die Personen auf, sie unterschrieben der Figur immer neue „Charaktere“. In den mittleren Trauerspielen des Gryphius ordnen die Haltungen sich

noch weitgehend im Raum wie im geistlichen Spiel, sie stehen einander gegenüber, sie sehen sich an. Bei Lohenstein, ähnlich wie schon im „Leo Armenius“ (Michael!), im „Carolus Stuardus“ (B) und im „Papinian“, bewegen sie sich in die Zeit hinein. Aus dem Gegeneinander der Kräfte ist ein Nacheinander geworden. Eine kontinuierliche Handlungslinie wird im Schicksal einer Figur, die in Typenfolgen sich aufbaut, als Spiegelung der Geschichte gebildet. Ein Profil löst das andere ab, sie versinken. Zurück bleibt, wie Ringe auf der Wasseroberfläche, die abstrakte Linie des Geschicks, in dem Haß und Liebe, Heldenmut und Schwäche, Lebensmut und Resignation sich aufgelöst haben. Die Totalität, mit der die Figur in jeder neuen Situation einen neuen, zur Leidenschaft rücksichtslos und eindeutig aufgetriebenen Wesenszug ausdrückt, verbietet, von „gemischten Charakteren“²⁶⁾ zu sprechen. Denn dadurch, daß eine Gestalt Weltpositionen auf sich vereinigt, die im geistlichen Spiel auf verschiedene Vertreter verteilt waren, ist die theologische Systematik noch nicht aufgehoben. Immer ist die Haltung der Figur unreflektiert und absolut da, so sehr sie auch einer vergangenen und folgenden zu widersprechen scheint. Zwar ist das Kräfteverhältnis in der Welt komplizierter geworden als es ehemals war. Nicht mehr steht der Märtyrer, in dem die Vanitas-Erkenntnis gewaltsam zur poetischen Gestalt hypostasiert erscheint, dem Prinzip des Bösen klar und deutlich gegenüber. Aber aus dem Wechsel der personalen Erfindungen geht noch immer kein um eine seelische Mitte aufgebaute Charakter hervor. Es bleibt bei der Reihung. Die menschliche Natur ist in typische Haltungen des Triebhaften und des geistig Heroischen auseinandergelegt und wird mit Gestalten wie Michael Balbus, Chach Abbas, Caracalla, Laetus und — dies die Hauptvertreterin! — Sophonisbe Stück für Stück in die aktuelle geschichtliche Situation geführt. Nichts entwickelt sich aus sich selbst, alles wird „von außen“ diktiert. Der Kompliziertheit des menschlichen Charakters irgendwelche dramatische Rechte einzuräumen, ist diese Poesie gänzlich abgeneigt.

Endgültig wird diese personale Verfassung der Szene von der dem einzelnen Sprecher zugeordneten Stilhöhe des sprachlichen Ausdrucks bestimmt. Es ist einem Caracalla nicht erlaubt, die von der Gesamtheit seiner Aussagen und Handlungen angedeutete Position als eines Gegentypus' des Märtyrers in einer Sprache auszuprägen, die nur ihm allein zugehörte und die auf einen Papinian, Laetus und Geta nicht übertragen werden könnte. Die Eigentätigkeit der Geschichte wird vom Sprachstil bestätigt, und zwar so, daß die Unterordnung des Sprechers unter den Affekt (der das Gesetz der Geschichte und nicht das eines „Tat“- und „Willensmenschen“ ist) eine gleichmäßig über die Handlungen und Personengruppen gespannte Textur der sprachlichen Formen hervorbringt. Die Erregung läuft im Wechsel der Formen über Laetus, Caracalla, Julia, Geta hinweg. Es verändert sich nichts im syntaktischen und rhythmischen Bestand des Verses, wenn das Wort von einem Sprecher an den andern weitergegeben wird. Die einzelne Aussage ist im chorischen Sinne an einer allgemeinverbindlichen, von einem einzigen Bewußtsein getragenen Sprache, die eine charakterologische Brechung des Wortes nicht zuläßt, beteiligt. Diese Ver-

leugnung des Individuellen hat etwas Provokatorisches. Sie zeugt von jener Gewalt-samkeit der Organisation, die den *sensus allegoricus* sichert. Die Reduktion der Sprache aufs Sentenziöse leistet dabei das meiste. „Die Sentenz erklärt das Szenen-bild als seine Unterschrift für allegorisch.“²⁷⁾ Sie bezeugt die Objektivität, der die Personen selbst verpflichtet sind. Isoliert steht sie im Dialog, sie wird provoziert vom Gesetz der Allegorese; der Mensch ist deren Instrument. Die Szene baut ein Bedeutungssystem auf, stiftet Beziehungen zwischen Bildern und Aussagen, die nicht von personalen Einheiten, die in Handlung verstrickt wären und Handlung aus ihrem Wesenskern erzeugten, hervorgebracht werden, sondern die aus einer einheitlichen Bewegung der Begriffe und Zeichen im Medium des objektiven Sprach-leibes herauskristallisieren. Dieser Herausbildung der Kraftlinien legen Umrisse „handelnder“ Personen schattenhaft sich auf. Die Sentenz lauert latent hinter aller Sprache, jederzeit kann sie im Dialog Ereignis werden. Sie wandert von Sprecher zu Sprecher. Das auffallendste Beispiel im „Papinian“ findet man in der von Cleander zitierten Rede der Julia (III 114 ff.), wo barocke Geistigkeit in einer Situation krasser Verstellung und Heuchelei plötzlich ungemindert durchschlägt. Den Hinter-sinn überholt die Rhetorik. Es bleibt in der Formulierung kein Rest von Verstellung. Gerade die strenge, heftig betonte logische Verknüpfung der *Maxime* („Ein unver-zagt Gemüth...“, Vers 121 f.) mit der Schlußfolgerung („So... hat Julie doch nichts bey der Verlust verloren“, Vers 123 f.) spiegelt die Position Papinians wider, die rigorose Anwendung des gültig Erkannten auf irdisches Verhalten. Die ganze Partie Papinians, besonders bei der Auseinandersetzung mit den Eltern, ist von gleicher Thematik und Form beherrscht²⁸⁾. Die Figur der Julia ist derart mit mehr Reflexions-inhalt belastet, als sie symbolisch absorbieren kann. Die Sentenz ist zusätzliches Wort. Die Figur ist zu *wissend*, um noch zu *sein*. So läßt sich auch das Phänomen des isolierten Berichts, von dem im ersten Kapitel ausführlich die Rede war, per-sonal deuten: Dem irdischen Augenblick mit der Vielfalt seiner Nuancen ist es noch nicht gegeben — oder es wird ihm bewußt verwehrt²⁹⁾ —, den Sprecher zu über-wältigen. Der Konflikt wird auf eine Sprachebene projiziert, die nicht einer Per-son, nicht einem erlebten Moment, sondern ausschließlich dem Konflikt selbst an-gehört. Er ist noch im strengen Sinne absolut.

Alle diese Züge münden in die Formelhaftigkeit der Sprache. Die Aussage ist wiederholbar, sie vernichtet die individuelle Situation. Sie rückt den Vorgang hinaus in den Bereich eines zelebrierten Aktes. Sie lenkt die Aufmerksamkeit von dem vorliegenden Fall ab und zeigt seine Gesetzmäßigkeit und Überzeitlichkeit. Sie ist also nicht, wie man, dem üblichen Sprachgebrauch nach anzusetzen geneigt sein könnte, ausdrucksloses Klischee. Die Einkerkierung des Vorgangs in das starre Gitterwerk geprägter Formen drückt die Welt als eine dem Erlebnis verschlossene Struktur von Bedeutungen aus. Wie der stürzende Fels, das obligate Schiff auf den Wellen der Zeit, der Blitz, die donnerschwangre Nacht gehört dieser Struktur auch der Mensch an. Nicht anders als die Natur benimmt auch er sich nach geprägtem

Muster. Papinians Sohn spricht als Märtyrer, nicht als Kind; denn für die Werdeformen des Menschlichen ist im Rahmen des Märtyrerplans kein Raum. Daß man historisch hier nicht nur von einem „Noch nicht“, sondern auch von einem „Nicht mehr“ zu sprechen hat, zeigt ein Vergleich mit dem Drama des 16. Jahrhunderts, das außerordentliche Mittel aufbietet, um infantile Sprachgebärden nachzuahmen. (Paul Rebhuns „Susanne“!) Selbst Gerstenberg in seinem „Ugolino“ hat zu dieser Rezeption des Wirklichen noch nicht zurückgefunden. Die Sprachform bei Gryphius erlaubt es noch, alle szenischen Zustände der Personen auf bestimmte Typen zurückzuführen: Marter, Tod, Wahnsinn, Abschied, Wut. Polehs Wahnsinnsmonolog ist strukturell von den entsprechenden Stellen im „Leo Armenius“ (Theodosia) und im „Papinian“ (Eugenia) nicht unterschieden.

Immer wieder bekennt die Werthersprache — ausdrücklich und im vielsagenden Verstummen — ihr Unvermögen, den Menschen in all seiner Eigentümlichkeit und komplizierten Zusammengesetztheit mit Begriffen und Bildern zu vergegenwärtigen, und immer wieder erprobt sie ihr Versagen mit einem — sit venia verbo — ungesunden Genuß. Der Mensch des Barock ist mit drei Worten beim Namen genannt. Der sprachliche Ausdruck läuft gleichsam auf Schienen; nicht, weil es an „jugendfrischem schöpferischen Geiste“ mangelte, sondern weil in der Hingabe an das Konventionelle der Geist den trüben Erscheinungsformen des Nur-Menschlichen zu entgehen hofft. Eine bisher kaum recht gewürdigte Funktion der Lohensteinischen Sprache ist es gerade, die höchst bedenklichen Situationen seiner Dramen ins Ontologische umzusetzen, das Konkret-Unappetitliche bei seinem überzeitlichen Namen zu nennen — mag das auch nicht immer gelingen. Die Redewendung von Lohensteins „Sinnlichkeit“ beruht auf einer Übersetzung des Motivbestandes ins Psychoanalytische, ein Produkt unsachlicher und unerlaubter Phantasie. Die Leiber bauen sich auf aus Schnee, Korallen, Rubinen, Elfenbein, Alabaster. Die verbale Verspannung der stofflichen Kostbarkeit wird zu einer ganz abstrakten Leidenschaftsbewegung, die zwar die Signifikation, nicht aber die Substanz des Sinnlichen hat und die an das Fleisch nicht appelliert. Die Wiederentdeckung des Barock in den ersten dreißig Jahren unseres Jahrhunderts krankte zunächst an der völligen Verkennung des konventionellen Elements³⁰). August Stramms Verse:

Dein Lächeln weint in meiner Brust,

Die glutverbissnen Lippen eisen . . .

die die barocke Antithetik kopieren, verfehlen (in fruchtbarem Mißverständnis) die barocke Stimmungslage vollkommen, da sie das Unvertraute und nicht zu Wiederholende sprachlich konstituieren. Objektive Gültigkeit der Werte ist Voraussetzung für die objektive Anwendbarkeit der Formeln. Jede neu gefundene Wendung geht ein in die verfügbare Sprache, wird weitergereicht, bereichert die Sprachgeschichte. Christoph Männlings „Lohensteinius Sententiosus“ von 1710, eine ausführliche Blütenlese zitierbarer Stellen, die wahrscheinlich mehr dazu beigetragen hat, den „Schwulst“ verhaßt zu machen als Lohensteins Trauerspiele selbst, ist eine ganz

natürliche Begleiterscheinung dieses Stils und als Kuriosum keineswegs abzutun. Sammlung und Anwendung vorgegebener Ausdrucksformen ermöglichen, das Fromm-Undeutliche zu vermeiden und die Welt der theologischen Intellektualität zu erschließen. „Denn eben das charakterisiert dieses Zeitalter . . ., daß die Intention des Verstehens nicht darauf eingeschränkt war, etwas als Ausdruck und individuelle Prägung zu meinen, sondern eine gemeinsame geistige Verbindlichkeit voraussetzte, in der man sich verstand, weil man einig war. Nur deshalb hat die Allegorie eine so bestimmende Rolle in diesem Zeitalter spielen können.“³¹⁾

3. Die typologische Funktion

Wenn man den Blick weitergehen läßt zu den Werkeinheiten, bleibt bestehen, was vom Detail galt, — solange freilich nur, als man jene Schicht ausschließlich ins Auge faßt, in der die Tat geschieht und die die offen in der Sprachoberfläche liegenden Begriffe beschreiben: das System der Tugenden und Laster, die Affekte, die Regeln religiöser und staatlicher Pflicht, jene Thematik also, auf die sich die Intention der Reyen richtet. Das ist aber auch die Schicht, in der der Märtyrer mit der politischen Geschichte in Konflikt gerät. Dieser Konflikt spielt sich also nicht dort ab, wo die Gesetze menschlicher Individuation gültig wären, sondern senkt sich im Medium des szenischen Schematismus auf Figuren herab, die zwar — wie noch zu zeigen sein wird — eine eigene, dem Schema widerstrebende Würde schon entwickeln, die aber immer da, wo sie handeln oder dem Handeln sich verweigern, ein Umfassenderes ausdrücken als jenen begrenzten Innenraum, der das Reservat autonomer Menschlichkeit wäre. Die Motivationen der Ereignisse kommen aus der Transzendenz, die ihrerseits in einem ideologischen Schema, das über der Szene schwebt, strukturiert ist. An diesem Sinn- und Kräftegitter hängen die Personen an den Fäden der Leidenschaft. Immer wieder ist das Verbrechen die gleiche und uranfängliche Verfehlung, immer wieder ist die Standhaftigkeit dessen, der dem Verbrechen widerstrebt, das gleiche und uranfängliche Opfer. Soweit die Personengruppen an diesem Dualismus teilnehmen, können sie als handelnde und entscheidende Wesen nicht abgelöst werden. Auf sie sind Begriffe sittlicher Schuld und sittlicher Größe daher nicht anzuwenden. Sie bilden die Urformen der Schuld (Sündenfall) und die Urformen der Erlösung (Kreuzestod Christi) nicht deswegen nach, weil ihr böser oder guter Wille sie zur Parteinahme für das eine oder das andere Prinzip verführte, sondern deswegen nur, weil in ihnen der Kampf des Guten mit dem Bösen seinen geschichtlich-diesseitigen Austragungsort findet. Das legitimiert überhaupt erst die sprachlichen und gestischen Wiederholungen der biblischen Vorbilder und bewahrt sie davor, als anmaßende Pose zu erscheinen. Wenn Theodosia in ihrer Traumerzählung Christi Worte im Hain Gethsemane durchklingen läßt („Leo Armenius“ V 45 ff.), so wäre das der Versuch einer Kaiserin, ihr irdisches Dasein blasphemisch in die Nähe Gottes hinaufzusteigern, wenn Gott es nicht selbst wäre, der in ihr spricht. So erscheinen die Trauerspiele des Gryphius als Umkeh-

nung der vorausgegangenen und gleichzeitigen biblischen Dramen: Wird dort die heilige Handlung in die konkrete bürgerliche und höfische Welt umstilisiert, so löst hier die bürgerliche und höfische Welt sich zur Imitation der heiligen Handlung auf. Daß bei diesem Verfahren eine eigentliche bürgerliche und höfische Welt überhaupt nicht erhalten bleibt, liegt auf der Hand, und allein von dieser Einsicht aus erweisen sich alle auf den puren Stoffbestand verweisende Unterscheidungen zwischen „Cardenio und Celinde“ und den übrigen Trauerspielen als müßig. Das Ständische ist, wie das Historische und Persönliche, ohne Eigeninteresse. Das Konkret-Historische wird zur Chiffre religiösen Seins. Eisig und klar, gläsern durchsichtig rekonstruiert der szenische Mechanismus den Kampf des Abgrunds mit den Mächten des Lichts.

Nun scheint aber, daß, wenigstens in „Catharina von Georgien“ und in „Papinian“, die eingeschalteten Versuchungsszenen den Menschen als Handelnden freisetzen, derart, daß seine Wahl eine sittliche Entscheidung bedeuten müßte. Hier setzt denn auch Erik Lunding ein: „Durch die mehrmals vorkommenden Versuchungsszenen wird die individuelle Freiheit der Helden betont, der Weg ins Leben hinaus steht ihnen frei, wenn sie trotzdem den Tod wählen, dann liegt heldischer Entschluß vor.“³²⁾ Nun kann zunächst die einfache Konstatierung, daß Versuchungsszenen vorliegen, schon deswegen nicht ohne weiteres die Anwesenheit „heldischen Entschlusses“ beweisen, weil diese Versuchungsszenen ja auch ein stehendes Attribut der mittelalterlichen Legendenspiele sind, die der Idee des heldischen Entschlusses denn doch wohl sehr deutlich sich verweigern. Die Versuchungsszenen brauchen nicht mehr auszudrücken als dies: Das Böse vernichtet das Gute; aber weil eben dieses das „Gute“ ist, ist ihm der Pakt, der Kompromiß mit dem Bösen verwehrt; er liegt durchaus nicht im Bereich des Denkbaren. Überwunden wäre die Situation des mittelalterlichen Märtyrerspiels freilich in dem Augenblick, da der Konflikt, dem der „Held“ sich überantwortet sähe, erlebt und erlitten würde und erst jenseits des bestandenen inneren Kampfes die Entscheidung ans Licht träte. Gerade das aber geschieht bei Gryphius nicht. Gerade die Versuchungsszenen treiben den disputatorischen Formalismus auf die Spitze. In der entscheidenden Szene im „Papinian“ (III 415 bis 522) ist die Bewegung der Antithesen nicht diktiert von einem Denkvorgang der beteiligten Personen, die Argumente für ihre Haltung suchen müßten. Die Bewegung der Antithesen ist die Bewegung des gespaltenen Geistes selber. Und die Person, die die Bewegung und Begegnung vermittelt, ist Form des Geistes, bezieht sich nicht als abgelöstes Bewußtsein auf ihn. Auf alle Argumente Cleanders antwortet Papinian stereotyp mit einer einzeiligen Sentenz. Die Sprache steht unter der Kontrolle einer objektiven Rhetorik, derart, „daß der Mensch . . . mit verstandgeleitetem Willen das passionsfrei richtige Wort für die Sache finden kann, den nicht erlebnismäßig, sondern ontologisch richtigen Namen“³³⁾. In diesem stichomythischen Redemechanismus bleibt aber keine Spur von Distanz zwischen Formulierung und Erlebnis. Im „passionsfrei richtigen Wort“ geht der Sprecher völlig auf; er wird eins mit dem Argument. Indem er den ontischen Dualismus bei

Namen nennt, nennt er sich selbst. Damit ist die Frage, ob dem Märtyrer Raum zur Entscheidung bliebe, als dem Gegenstand ungemäß gekennzeichnet. Es geschieht, was das Vorwort zu „Catharina von Georgien“ beschreibt: „Die Ehre, Tod, und Libe ringen in ihrem Herzen umb den Preiß“: die Person als Treffpunkt der Ideen, das Ergebnis der Auseinandersetzung nur indizierend, aussprechend, nicht es als Mensch, als vielschichtige Kreatur, die im Kampf der Götter und Teufel die schmerzreiche Möglichkeit der Parteinahme hätte, selbst erringend. In solcher szenischen Form ist eine Kälte eingebettet, die uns fremdartig vorkommen mag; im Begriff des „Schwulstes“ hat sie ihren historischen Namen erhalten. Der Versuch aber, das Trauerspiel zu „retten“, die Kälte liebevoll wegzuleugnen, die „Echtheit“ und tief empfundne Kraft des „Ausdrucks“ zu behaupten, würde dem modernen Geschmack ein Zugeständnis machen, das er nicht verdient. Zudem müßte er das Eigentliche dieser Kunst verdecken.

So wird die Welt, die das Trauerspiel ausbreitet, Gleichnis (oder Maske) des realen Dualismus, der den Kosmos spannungsvoll erhält. Bis jetzt konnte uns die szenische Person nicht mehr vom Menschen preisgeben, als was zur Darstellung seiner allegorischen Funktion im Weltenlauf gehört. Interpretationen des „Leo Armenius“ als einer Art von Schicksalsdrama und des „Papinian“ als Ankündigung idealistischen Weltverständnisses wird man also nicht akzeptieren können, da sich die Autonomie des Menschen an der Figur als einem poetischen Phänomen, das sich in der Sprache aufzubauen hat, schlechterdings nicht nachweisen läßt. Der Begriff des Schicksalsdramas ebenso wie der des „heldischen Menschen“ setzen einen Gegensatz von Ich und Es, die Gestaltung dessen, was geschieht, und dessen, was getan und gewollt wird, in verschiedenen Kategorien voraus. Das Drama und seine Figuren aber spiegeln eine Welt ab, die ohne Wahrnehmungsorgan für sich selbst aufgeht in der Funktion, ein unwandelbar im Reiche des Absoluten festliegendes Schema von Schuld und Erlösung in einer Skala von Affekten und Ereignissen immer wieder neu zu realisieren, derart, daß Schicksal, Figur und Sache nichts anderes wären als verschiedene Lettern des gleichen Textes — Niederschriften der Sprache der Ewigkeit.

4. Die Subjektivität des Leides

Bislang hat sich keine Möglichkeit gefunden, das angefallene Material einer historischen Entwicklung einzuordnen. Die Gesamtheit des Gryphschen Trauerspielwerks ist von der unpersönlichen Sprache betroffen. Es bleibt nachzuprüfen, ob innerhalb des immer Gleichen der Ansatz zu neuen Formen nicht doch sich finden ließe. Noch einmal müssen die Szenen „Leo Armenius“ I 455 bis 508 und „Papinian“ III 264 bis 414 gegeneinander abgewogen werden (vergl. oben S. 58), wobei auch das Einzelwerk in seiner abgegrenzten Individualität wieder in Erscheinung treten soll. Die beiden Verhaftungsszenen sind ähnlich angelegt. Sie sind prädestiniert, das Besondere hier und dort deutlich zu machen. Die Kongruenz des Motivischen enthüllt immer am eindringlichsten die Inkongruenz der Gestalt. Die

beiden Handlungen sind in drei Phasen aufgebaut: Hybris („Leo A.“ 455 bis 470; „Pap.“ 264 bis 274), Verhaftung und Rechtfertigungsversuch (471 bis 503; 275 bis 409) und abschließende Gebärde des Trotzes (503 bis 508; 409 bis 414). Die zwischen Reflexion und Affektrede schwankenden Ecksätze schließen einen handlungsaktiven Mittelteil ein; ein Schema, das, wie ohne weiteres zu sehen, der „Leo Armenius“ viel pedantischer verwirklicht als der „Papinian“.

Mit dem Auftritt Nicanders und der Trabanten nimmt das Versbild ein außerordentlich erregtes, zerrissenes Äußeres an. Die Verseinheiten bauen sich aus kleinen und kleinsten Ausrufen, Urteilen und rhetorischen Fragen auf. Man möchte glauben, daß hier die Spannung des Augenblicks, da der Verschwörer vom Gipfel seiner verwegenen Hoffnungen ins Nichts zurückfällt, in Ausdrucksformen subjektiven, tiefbetroffenen Erlebens sich verwandelt. Dieser Deutung aber widersetzt sich eine gewisse rhetorische Monotonie. Man kann den Ursprung dieser Monotonie namhaft machen, wenn man verfolgt, was sich mit dem rhythmischen Indiz der Zäsur im Versablauf über die einzelnen Sprecher und die Veränderungen der Situationen hinweg begibt. Allgemein, vor aller Erfahrung, darf man sagen, daß der Alexandriner seine Zweischenkligkeit um so weniger verbirgt, je rhetorischer, sinnspruchhafter er sich gibt. Sobald differenziertere Schwankungen des Seelenlebens sich sprachlich verwirklichen wollen, muß der Rhythmus nach dem Gesetz der „inneren Form“ das metrische Schema aufbrechen³⁴). Nun ergibt sich für die Verhaftungsszene im „Leo Armenius“ folgender Befund. Der stichomythische Dialog zwischen Michael und Exaboliolus (435 bis 454) hat sich nach Vers 450 in Hemistichien aufgelöst, bei denen die Bruchstelle mit der Zäsur zusammenfällt, derart, daß die Zweischenkligkeit des Alexandriners gleichsam schulmäßig demonstriert und der Hörer auf den konventionellen Rhythmus eingestellt wird. So trifft also die den vierten Eingang abschließende Rodomontade Michaels auf eine bestimmt fixierte rhythmische Erwartung, der sie bereitwillig entgegenkommt: Das quantitative und von der Diktion gestützte Übergewicht der mit Zäsuren ausgestatteten Verse bestimmt die Deklamation des ganzen Monologs. Für Verse wie: „Der weißbezähnte Mohr entsetzt sich vor den Thaten . . .“ (459), die ihre metrische Zäsur zwischen Subjekt und Prädikat fallen lassen, muß in der älteren Alexandrinertragödie immer, und zumal innerhalb des dargestellten Zusammenhangs, auch eine rhythmische Pausierung nach der sechsten Silbe angesetzt werden. Die Szenenteile 435 bis 454 und 455 bis 430 verhalten sich also gleichsam zueinander wie Lehre und Anwendung: auf die immanente Darstellung des orthodoxen Metrums im Dialog folgt die Durchführung im zusammenhängenden Monologtext. Und erst nachdem derart das Ohr an einen Rhythmus, der unvermeidlich und unaufhebbar scheint, gewöhnt worden ist, übernimmt die Rede, mit dem Auftritt Nicanders und der Trabanten, das Risiko einer freieren Form. Aber anstatt daß die ja unzweifelhaft gegebene theatralische Exaltation die Aussage, wie man erwarten müßte, nun endlich in Fluß brächte, den Begriff, den Satz, den Ausruf so exponierte, daß aus der Allerweltsrhythmik das Profil des Sprechers, seine

besondere Stimmung sich herausheben könnte, gibt es vielmehr umgekehrt nun gerade hier keinen Vers mehr, dessen Deklamationsweise im Sinne der metrischen Vorschrift zweifelhaft wäre. Wenn bis Vers 470 das statische Prinzip der Zweischenkligkeit über den Wechsel der Redeformen hinweg doktrinär sich behauptete, so muß, beim Eintritt dieser ganz neuen Situation und dem Auftauchen neuartiger, zu kurzatmigen Interjektionen verkümmelter Satzgebilde, die Aufrechterhaltung der metrischen Mittelachse um so aufdringlicher in Erscheinung treten. Die Sprache, die in Gefahr gerät, die Bahn des Würdig-Hergebrachten zu verlassen, wird von dem Metrum gleichsam festgenagelt und der Botmäßigkeit zurückgewonnen. In Nicanders Ausruf: „Gib dich . . . aufs Käysers Wort gefangen!“ schiebt sich Michaels Reaktion: „Was habt ihr vor?“ so ein, daß das Muster der verbundenen Hemistichien genau erfüllt wird. Das metrische Schema des ersten Hemistichiums ist von einsilbigen Wörtern besetzt, deren jedes sich mit gleicher Wucht in Szene setzt: Gib dich was habt ihr vor — sechs harte Stöße, in denen die Spannung zwischen Hebung und Senkung aufgehoben ist. Dafür tritt der Halbvers als Ganzes in Spannung zu der heftig schwankenden Dynamik seines Gegenstücks: Die gestaute Energie fließt ab über die Hebungen „Käysers Wort“ und den verstärkten Akzent auf „gefangen“. Michaels Worte sind in die des Nicander unablässig eingebaut. — Die nächsten Verse kopieren diesen Ablauf, ein neuer Einsatz stellt jeweils einen geschlossenen Paragraphen her. Dem Rhythmus eignet eine Motorik, die ihr Gesetz in sich selbst trägt und den einzelnen Sprecher überrollt. Der Formenwechsel von Vers 470 zu Vers 471 läßt sich also nur fassen als einen Umschlag des Geschichtsprozesses (und zwar als einen ungemein heftigen), nicht aber als eine Manifestation menschlicher Reaktionen. Die Zulässigkeit dieser isolierenden Betrachtungsweise bestätigt ein Blick auf die Mittel, mit denen die sprachlichen Exaltationen gestaltet werden. Es sind die denkbar einfachsten. Bis Vers 492 bewirkt ein einziger Kunstkniff die Zersplitterung des Dialogs in Versfragmente. Die Auseinandersetzung kommt nur dadurch, und nicht einmal ohne Mühe, über die Distanz, daß Michael jede Aussage und Anschuldigung der Kaisertreuen mit einer rhetorischen Frage, die häufig zur Interjektion verkürzt erscheint, beantwortet. In Vers 492 findet dieses Verfahren sein pomphaftes Ende. Es wird abgelöst von einem Antithesenmechanismus konventionellster Art. Die Antithesen: „Die Gruben zeigt ich dir.“ — „Du zeigtest mir den Tod“ und: „Ich schreckte mit der Noth, doch galt mein Retten nicht.“ — „Drum muß dein Schelmstück gelten“ sind, als Argumente, völlig sinnlos. Es ist die reine, entleerte, rhetorische Technik, die sich hier durchsetzt und den Dialog vorantreibt. So wie schon im vergangenen Monolog Michael zur Darstellung seines Verdienstes um Reich und Krone keine sprachliche Nuance aufzubieten hat, die aus dem altvertrauten Sprachklischee fixierter Metaphorik und obligater Antithetik herausfiele, so auch hier in der gesteigerten Bewegung der Verhaftungsszene. Die Metaphorik, die nur im großen Spannungsbogen hypotaktischer Satzordnungen gedeihen kann, geht zwar zurück, sie verkümmert in den gewaltsam zerhackten Satzfeldern. Aber nimmt

auch die Konvention hier etwas von ihrem Anspruch zurück, so drängt sie sich um so stärker auf der anderen Seite vor. Denn das Gesetz der Verszerplitterung selbst ist alles andere als das einer aus seelischer Erregung heraufsteigenden Gestik. Die Lakonismen gehören zu einer Manier, die, als objektive Maxime, den Dialog gleichmäßig überformt und denen die gleiche Konventionalität eignet wie der grammatisch korrekten Durchformung der Monologstellen. Sie sind spätantike Stilformen³⁵⁾, die der Sprache eine Art von überpersönlicher Dignität sichern, nicht vergleichbar mit äußerlich verwandten Formen späterer Dramatik³⁶⁾. Derart ist die Episode aus verschiedenen Sprechtypen zusammengesetzt, in die der redende, handelnde Mensch als „Tonträger“ eingehängt ist. Anders gewendet: Aller Bewegung im Versbild zum Trotz werden Empörung und Schrecken nicht ausgesprochen, sondern angesprochen. Ein vorindividueller Formwille regiert Sätze und Begriffe. Nun aber ist diese Konventionalität und Vorgegebenheit des Stils einer ganz eindeutigen szenischen Verhaltensweise auferlegt. Alle Einwürfe Michaels zielen darauf ab, die Verhaftung als Frevel an einem verdienstvollen Kriegshelden zu brandmarken:

Nic.: Reißt den degen hin!

Mich.: Mir?

Nic.: Alsobald!

Mich.: Mein schwerdt,

Das euren leib beschützt?

Dies der Tenor der ganzen Szene. Es geht also die Selbstdarstellung der Person durch ein Filter, in dem alles Einzelne, Besondere, Situationsbedingte hängenbleibt. Im Ausdruck der dramatischen Person ist nur das vorhanden, was in Beziehung zur Handlungstypik steht. Eine persönliche Erlebniswelt ist der Figur nicht zugeordnet. Den Gipfel erreicht dieser Stil in dem die Szene abschließenden Redestück Michaels. Michael verwehrt den Trabanten, ihn abzuführen:

Mich.: . . . Man soll mich ehr zerziehen

Als ziehn, gieng ich nicht selbst.

Trab.: Stoß zu!

Mich.: Ja stoß den Degen,

Stoß, Hencker, durch mein Hertz! Weil sich die Glieder regen,

Ist Michael noch frey. Schleiff! würet! dringt und schmeißt!

Schlagt! bindet! ich bin frey. Druckt! martert! renckt und reißt!

Ich will diß (stünd ich gleich in lichtem Schwefel) melden:

Daß diß der tugend lohn und letzte dank der helden.

Freiheit in Ketten: Der Verschwörer muß so sich gebärden, wenn es mit ihm und seinen Plänen zu Ende geht, gleichgültig, welche Maximen seiner Tat zugrunde lagen. Die Verhaftung des Laetus in „Papinian“ endet mit der gleichen Geste:

Laetus: . . . Tritt zurück:

Daß ich mit dieser Faust dir nicht den Hals erdrücke!

Weg Ketten! geht! ich folg, ein nicht erschreckter Muth,

Der nicht mehr dienen kan; vergeust das frische Blut,
Mehr freudig denn die Feind erbittert ihm zu pochen!
Geht! Laetus hönt die Qual und stirb nicht ungerochen.

Der Trotz ist obligatorisch. Er haftet der Figur an wie ein heraldisches Motiv. Diesen Eindruck vertieft die Art der Anknüpfung (Michael wie Laetus vollenden den Alexandriner des Gegners) und die Übereinstimmung in der äußeren rhythmischen Dauer (5 Ganzverse). Und doch: Gerade die Gegenüberstellung gibt den ersten Hinweis zur Beurteilung einer formgeschichtlichen Entwicklung, der die dramatische Person bei Gryphius unterworfen ist.

Lessing vermerkt ärgerlich, daß gewisse Schauspieler beim Verlassen der Szene den Ton forcieren, um dem Gedächtnis der Zuschauer ein letztes Mal effektiv sich einzuprägen³⁷). Er würde in der Rolle des Michael diese „Unart“ schon im Text verankert finden. Tatsächlich ist diese histrionische Manier weniger eine Erfindung beifallsüchtiger Mimen als ein barockes Erbe: Die einzelne Szene wird als geschlossene Nummer gestaltet, die mit einem regulären Finale zu enden hat, — wieder ein Effekt der Oper. Ein integrierendes Motiv der Sprachhaltung in Michaels letzten Worten ist also das (unpersönliche) Gesetz der szenischen Komposition. Die theatrale Form zerfetzt die Individualität. Der Zwang, die vorangegangenen sprachlichen Exaltationen ein letztes Mal zu überbieten, führt zum übersteigerten Einsatz der figura rhetorica (exaggeratio), zu einer Übergestik, die den Affekt an sich gestaltet. Die Reihung der Imperativa, in die die Behauptung: „Ich bin frey!“ hineinkomponiert ist, realisiert den Trotz als Begriff; das Wortmaterial ist aus den extremsten Zuständen hergeholt und chiffriert die Existenzbedrohung zu einem „unwirklichen“ Bedeutungszeichen. Folgerichtig klingt die Rede in einer Sentenz aus, wobei die hyperbolische Einschaltung „Und stünd ich gleich in lichtem schwefel“ zwischen dem aggressiven und dem reflektierenden Teil vermittelt, die Tonstärke des ersten in den zweiten herüberleitet, derart, daß ein festgefügt, ungegliederter Block entsteht.

Von hier aus läßt sich nun erkennen, daß im „Papinian“ bereits Ansätze zu subjektiver innerer Schau das objektive poetische Gesetz auszuhöhlen beginnen. Die oben zitierte Rede des Laetus geht nicht mehr restlos im Typ des Intriganten auf. Die Sentenz ist in die Mitte gerückt, sie setzt sich viel weniger aufdringlich in Szene. Sie läuft über drei Verse hinweg, vermeidet, vom Reim sich einschließen zu lassen, schon allein dadurch aphoristischer Starrheit sich entziehend. Die grammatisch genaue Ausführung der logischen Zusammenhänge wirkt nach den knappen, beherrschten Gebärden: „Tritt zurücke . . . Weg Ketten! geht! ich folg“ als gelassene Äußerung der Gefaßtheit, die in dem wiederholten „Geht!“ des letzten Verses spröde bestätigt wird. Eine finster herrische Stimmung, pastos aufgetragen, setzt sich durch. Man findet innerhalb der szenischen Welt Gryphius' keinen größeren Gegensatz als Michaels grell ins Beziehungslose umschlagende Wortkaskaden und die Sprache des Laetus, in der eine herb verdunkelte Stimme, die Stimme eines

Menschen, der die Welt durchschaut hat, ahnungsvoll durchklingt. Der Figur des Laetus erschließt sich hier eine neue Dimension, — begrenzt freilich auch sie, nur für einen kurzen Augenblick sichtbar werdend. Am Beginn der Szene, wenn das Todesurteil eintrifft, baut ein Monolog (Vers 291 bis 363) die Situation gescheiterten Ehrgeizes in einer strengen, musikalischen Rondoform auf, in der Umspielung und Abwandlung des „Mir? Dolchen! Strang! und Gifft!“, in einer Reflexion, die die Sprache durch die ganze prachtvolle Skala der rhetorischen Effekte hindurchführt; aber keine Andeutung von Ergriffenheit ist vernehmbar. Gleiches ließe sich an der wüsten Hinrichtungsszene zeigen. Zögernd bilden sich Inseln der Innerlichkeit im aufgestörten Strom der Rhetorik.

Damit löst sich ein Widerspruch, der zu den Ergebnissen des I. Kapitels entstanden war. Er ist ein Scheinergebnis der Darstellung, nicht der Sache selbst angehörig. Denn wenn die Auflockerung der Szenenfolge in „Carolus Stuardus“ (B) und „Papinian“ eine fortgeschrittenere Dramaturgie anzukündigen schien, es dann aber deutlich wurde, daß die derart freigesetzte Handlung ihre Unabhängigkeit von den Charakteren, aus denen sie der Dramaturgie des neuen Jahrhunderts zufolge gerade mit Naturgesetzlichkeit hervorgehen sollte, über den späteren Gryphius hinaus bis zu Lohenstein und Hallmann hin mit zunehmender Eindeutigkeit bewährte, so wird nun klar, daß beide Beobachtungen verschiedene Seiten des gleichen Phänomens registrieren. Es ist die Tendenz der Handlung zur Zellenbildung, die der Figur die Entwicklung zur überdauernden autonomen Gestalt, die Umkehrung der Ursache-Folge-Beziehung in dem Sinne, daß nun die Person die Tat und nicht die Tat die Person hervorbrächte, verwehrt. Gleichzeitig aber führt diese Entwicklung die Person in abgeschlossene, dem Katarakt der Geschichte enthobene, man möchte sagen: geborgene szenische Situationen, wo sie augenblicksweise ihrer selbst gewahr werden können. Aus den Atempausen der geschichtlichen Bewegung treten im „Papinian“ die Ereignisse herauf; und in diesen mosaikartigen Aufbau der Aktions-einheiten fügen auch die Splitter eines neuen Menschenbildes sich ein. Was dem handelnden Menschen unmöglich ist, gelingt dem sprechenden. Daß dies am Rande des „eentlichen“ Konflikts, an den Nebenpersonen und auf den Seitenwegen der Handlung geschieht, kommt nicht unerwartet. Voraussetzung ist, daß das Diktat der Tat ausfällt.

Eine noch bedeutungsvollere Situation dieser Art ist nach dem Tode Papinians erreicht. Auch sie hat zu „Leo Armenius“ eine Parallelstelle. Hier wie dort beginnt die Szene damit, daß der Bote, der die Todesnachricht überbringt, seinen Auftritt mit einem Klageruf ankündigt. Wieder sticht die „Papinian“-Stelle von „Leo Armenius“ durch reichhaltigere Formen ab. Die zu vergleichenden Verse sind: „Leo A.“ V 109 ff. und „Pap.“ V 399 ff.

Das schlichte Gesetz der Reihung von Urteilen, das dem Opitzischen Stil eines „vorbarocken Klassizismus“ noch nahesteht, wird, vermöge eingefügter Relativsätze und verbaler Funktionen, im „Papinian“ elastisch abgewandelt. Zwischen

„Reiß Erden! Himmel krach!“ und dem abschließenden Urteil: „Die Jammer schwangre Nacht bebt vor dem Donnerschlag“ beschreibt der Gedanke eine Kreisbewegung. Aus dem Entsetzen über die Freveltat geht die Sehnsucht nach einem auf extreme Bedingungen abgestellten Anachoretendasein hervor, die dann aber unter der Erkenntnis der endzeitlichen Katastrophe in starre Verzweiflung zurück-sinkt. Diese Kreisbewegung ist zwar mindestens schon seit „Cardenio und Celinde“ bekannt, aber sie hat hier eine eigentümliche neue Nuance. Zwischen die Statuarik der Imperativa (393 f.) und der attributiv beschwerten Urteilsätze (405 f.) schiebt sich der Versuch, das Verb zu entfesseln (führt . . . mich von hier; ausbreiten; Jagt . . . jagt mich fort): Die Bedeutungsantinomie von gelähmtem Verharren und Flucht, der Dualismus der um „ausbreiten“ und „verriegelt“ angelegten Wortfelder, wird von der grammatischen Struktur übernommen (Spannung von Infinitiv und Partizip Perfekt). Schließlich prägt die Erfahrung der Ausweglosigkeit im Zerfall der syntaktischen Bindung sich aus, der Fluchtversuch endet in einem Gitterwerk beziehungslos nebeneinanderstehender, bedrohlicher Zeichen:

. . . O Käyser! Rom und Stand!

O Sohn! o Vater! O gestürztes Vaterland! (413 f.)

Die Mehrsilbigkeit des letzten Gliedes bringt Entspannung; die Erregung klingt ab, die Mitteilungsfähigkeit des Sprechers ist erschöpft: ein artikulierte Verstummen. Der Redner ist ergriffen. Seine Ergriffenheit dringt in die Sprache. Daneben bleibt freilich bestehen, daß das Reißen der Erde, das Krachen der Himmel, das Brausen der Wellen dem altvertrauten Vorrat der Metaphorik entnommen ist. Es ist immer wieder die Syntax und die Beziehung der Syntax zum Vers, die die repräsentative Sprache aushöhlen und der Subjektivität Eingang verschaffen. Der Diener hat für die Dauer einiger Verse eigenes Profil. Er steht zwar auch noch vor dem Geschehen, die Sprachoberfläche spiegelt den heilsgeschichtlichen Bestand in höfischer Schmuckrede wider. Aber im Medium der Klage sinken die objektiven Zustände ins Erlebnis herab. Der leidende Mensch tritt seiner Funktion gegenüber, er offenbart Schichten seines Daseins, die im Dogma nicht aufgehen.

Wenn dies dem Diener widerfährt, was wird die Sprache für Plautia leisten? Es ist ein dichtungsgeschichtlich bedeutsamer Augenblick, wenn die Trauernden um die Leiche des Vaters und des Sohnes sich gruppieren und Plautia, als Mutter und Frau von der Katastrophe am tiefsten getroffen, aus dem mit nun allerdings schwer erträglicher Wortgewandtheit weiterlaufenden Wechselgesang von Einzelstimmen und Chor — ausscheidet. „Plautia redet nichts ferner sondern gehet höchst-traurig von einer Leichen zu der andern, küsset zuweilen die Häupter und Hände, biß sie zuletzt auf Papiniani Leichnam ohnmächtig sincket . . .“ (Anmerkung zu Vers 411.) Die Antithetik von Schweigen und Sprache ist in einer Form ausgebildet, wie sie sprechender sich nicht denken läßt. Plautias stumme Szene begleitet den Dialog für die Dauer von 118 Versen (siehe Vers 529). Und was auf dieser Distanz von der Sprache geboten wird, das wirkt wie das letzte verzweifelte Aufgebot des ganzen

Formenbestandes, der seit Opitz entwickelt und adoptiert worden war. Was der Diener begonnen, wird von Eugenia, Hostilius und den Frauen nicht fortgesetzt. Die Klage rutscht in opernhafte Formeln ab:

Ach Schmerz! ach Leiden!

Ach blutig Scheiden! (463 f.)

Diese Volkslied-Reminiszenz gibt die Tonart an: Der Chor resumiert. Im objektivistischen lyrischen Reyenstil wird das Fazit gezogen. So wirkt die Lautstärke der aufgebotenen Mittel als Folie, von der sich Plautia mit der Wortlosigkeit ihres Schmerzes abhebt. Es ist dahin gekommen, daß der Chor nur noch spricht, damit das Schweigen Plautias vernehmbar werde. Der Auflösung der geschichtlichen Situation im kollektiven Wort tritt das stumme Individuum gegenüber. Im „Leo Armenius“ antwortet, in ähnlicher Lage, die Kaiserin Theodosia auf die Todesnachricht mit einem großen Monolog, dessen Eingangsverse: „Du schwefellichte brunst der donnerharten flammen . . .“ (171) die Stilhöhe des Chors der Frauen im „Papinian“ anschlägt. Dies ist die stärkste Revolution, deren die Sprache Gryphius' fähig ist: der Verzicht, jeden Zug des Handlungsschemas mit dem immer bereiten Wort auszufüllen. Wenn Cardenio unter der Gewalt der Eindrücke zusammenbricht, muß er diesen Vorgang noch kommentieren: „O Himmel, ich verschwinde“ (IV 217). Plautia dagegen „redet nichts ferner“. Im Verzicht auf den Kommentar findet sie zu sich selbst. Ihre Pantomime ist ein Aufbegehren des Menschen gegen den Typus. Dem unvollendeten Versuch des Dieners, sich auszudrücken, stellt sie betont den Verzicht auf Ausdruck entgegen und erreicht gerade dadurch, was jenem verwehrt blieb: Sie erhebt sich, im letzten Augenblick, zur Größe einer neuen Position. So tritt neben den Tyrannen und Intriganten und neben den Märtyrer als dritte Kraft der leidende Mensch. Für Augenblicke gerät Seelisches in Schwingung, und zwar geschieht das an der Figur selbst, wird unmittelbar von ihr wiedergegeben, nicht als ein Fernes, Vorwegerlebtes oder lyrisch Objektiviertes nur redensartlich umkreist. Dies geschieht aber in einem seelischen Bezirk, der dem Märtyrer von vornherein versperrt ist. Für Laetus, für den Diener, für Plautia hat der Tod eine Umwertung erfahren. Er ist nicht das, was er für den Märtyrer ist. Er ist nicht Erfüllung. Er ist das Manifest der baren Sinnlosigkeit. Erst also wo der Mensch zerbrochen wird, erst im Zustande des Schmerzes und jener Verzweiflung, die an die Acedia grenzt, gibt der Kosmos den Menschen frei. Der Mensch erhebt sich in dem Augenblick, da er untergeht. Hier findet er zu sich selbst, allein, verlassen, mit eigner, unverwechselbarer Stimme begabt, einer Stimme freilich, die über das Wort zuletzt nicht mehr gebietet.

5. Der polare Aufbau der dramatischen Person

Mit diesem Ergebnis muß aber noch einmal zurückgegangen werden auf eine frühere Stufe der Untersuchung. Was es mit der typologischen Funktion der Person auf sich habe, wie vor allem der Begriff der auferlegten Form zu verstehen

ist, läßt jetzt erst sich zeigen. Denn so eindeutig ist die Entwicklung keineswegs, wie sie zuletzt scheinen mochte. Die Aufspaltung der Person in „objektive“ und „subjektive“ Verhaltensweisen und deren historische Anordnung isoliert Phänomene, die doch nur Indizien eines szenischen Gesamtzustandes sind. Die Geschichte des Gryphschen Trauerspielwerkes ist zwar bestimmt von immer auffälligerem Aufbrechen des einen und Zurücktreten des anderen Stilzuges; verborgen aber konstituieren diese Gegensätze von vornherein die Verfassung der szenischen Person in polarem Beieinander. Den Auftrag des Dichters und der Zeit an die Figuren, Funktionen der höfischen Geschichte darzustellen, kreuzt der Wille des Menschen, sich selbst als autonomes Wesen auszudrücken: eine Unterströmung, die sich im Lauf der Zeit verstärkt und schließlich den höfischen Auftrag zu sabotieren droht.

Wie diese Polarität in die Sprache eingeht, läßt sich an dem schon erwähnten Vers Caracallas („Pap.“ II 74) zeigen: „Ihr Götter dieses Reichs! wo sind wir hingebracht!“ Die Theoreme haben sich geordnet, die Figuren schicken sich an, sie in sich aufzunehmen — in diesem Augenblick bricht, wie in einem plötzlichen Erschauern der Seele, die Figur in den Ruf der Ratlosigkeit aus. Ein Ungewisses zittert in der Sprache, es ist nur eine Nuance, die Spur eines Gefühls der Furcht vor dem, was aufgegeben und zu vollziehen ist. Auf das Bedeutungsmäßige des Aufrufs kommt es gar nicht an. Der jähe, sofort wieder rückgängig gemachte Wechsel von der Sentenz zur Klage ist das Verräterische. Ein leiser Protest schwingt mit.

Jetzt wird man gewahr, wie in den Trauerspielen die mit allen Mitteln der Rhetorik dem Subjektiven sich entziehende Sprache immer wieder den Angriffswellen einer noch nicht ausdrücklich gewordenen Unruhe ausgesetzt ist. Das sind gleichzeitig die Stellen, an denen die dialogische Bindung zerreißt und die Sprache sich im Monolog isoliert. Gleichwohl ist diese Unruhe zu allgemein, zu wenig physiognomisch gebunden, um dieser oder jener Person zugerechnet werden zu können. Es ist die Unruhe des übergeordneten Bewußtseins, das das Werk als Ganzes trägt. Eine dem gesamten europäischen Barock eigentümliche stilistische Haltung begegnet uns hier in einer einmaligen, nur dem Werk des großen Schlesiers eigenen Abwandlung. „Barock nennen wir den in der Gebärde überschwenglich versinnlichten Bezug auf eine irdische Hierarchie. Dieser Bezug wird nicht in Körper und Ding gegenständlich, sondern in deren Ausdruck und Bewegtheit bis an die Grenze der Auflösung alles Festen; er ist da, um das sinnlich nie zu Bezeichnende sinnlich zu bezeichnen und dies nicht einfältig zu tun, sondern im Überschwange des Widerspruchs; er muß das Persönliche, eigentlich Menschliche in sich aufheben, indem er mittels menschlicher Bewegungen einen unendlichen Sinn und Wert in einem Theater prangend aufführt.“³⁸⁾ Der Impuls, der die Gebärde ins Maßlose und Unendliche auszuschweifen zwingt, der Wille, den Bezug des Irdischen zum Kosmischen auszudrücken, ist dem Zweifel abgerungen. Dieser Zweifel aber hat sich sublimiert zur verhohlenen Geste des Schmerzes. Die Unruhe, die in den Situationen der Klage und des Gebetes die Sprache gefährdet, bezeichnet nicht mehr

nur jene ekstatische Begeisterung, in der der Mensch als *Person* untergeht, um als *Gleichnis* neu und bedeutungsvoll zu entstehen — sie bezeichnet das Leid an der Gewalt, die dem Menschen eben dadurch widerfährt, daß er zu sich selbst nicht kommen darf. Dies ist der eigentliche Sinn der „auferlegten Form“: Dem Gesetz der Analogie, das dem Geschehen die Richtung diktiert, widerstrebt der Mensch. Der Widerspenstigkeit des Materials, das dem Plan des Architekten, des Garten- und Kostümkünstlers seine ursprüngliche Gestalt als ein zu Überwindendes entgegensetzt und die vollendete Form dadurch überhaupt erst als eine allegorische Form konstituiert, entspricht im Reich der Geschichte das Leiden. Die typologische Funktion wird „erlitten“. Der vertraute Begriff des kosmischen Maskenspiels³⁹⁾ deckt nicht mehr ganz ausreichend diese szenische Welt. Eine Revolution bereitet sich vor, nur vage spürbar als leise atmosphärische Spannung: Aus den starren Zügen der „Maske“ wird das Angesicht des Menschen heraustreten.

III. Die innere Zeit

Erst jetzt ist es möglich, das Zeitgefüge, das der aktuelle szenische Ablauf errichtet, genauer zu bestimmen. An die Aussagen über die Schichtung der Handlung (Kap. I) und über die Funktion, die darin der szenischen Person übertragen ist (Kap. II), muß die Frage nach dem poetischen Verfahren, das diese — von der Interpretation bisher isoliert behandelten — Züge auffängt und in eine poetische Zeitvorstellung umsetzt, sich anschließen.

1. (Exkurs:) Zur Form der Oper

„Alle Geschichte ist für den Barockmenschen überschattet von dem Predigerwort: ‚Es gibt nichts Neues unter der Sonne‘ . . . Geschichtliches kann, fern jeder idealistischen Verklärung, in aufdringlicher Tatsächlichkeit erscheinen, aber nicht als ‚Originales‘ und ‚Individuelles‘.“¹⁾ Diese Einstellung liegt der „panoramatischen Geschichtsauffassung“²⁾ des 17. Jahrhunderts zugrunde. In ihrer szenischen Ausprägung ist sie der zeitgenössischen Theorie bekannt. Der Anonymus Filidor schreibt zu seinen „Wittekinden“: „Was nun in der Geschicht zu unterschiedenen Zeiten vorgegangen, das wird alles in diesem Singespiel, gleichsam als auff einer Tafel oder Gemählde, zugleich gezeiget.“³⁾ Es empfiehlt sich, zunächst bei dieser allgemeinen Tendenz, soweit sie in einer bestimmten, das kulturelle Bild des 17. Jahrhunderts hervorragend kennzeichnenden Kunstübung wirkt, reflektierend zu verweilen. Es ist kein Zufall, daß gerade anläßlich eines „Singespiels“ die Theorie zu einer so entschiedenen Formulierung, wie Filidors Bemerkung sie ist, sich aufschwingt. In der Oper⁴⁾ zieht sich zu einem exemplarischen Konzentrat zusammen, was verstreut und ungenau in allen Kunstäußerungen dieser Zeit niedergelegt ist. In der wissenschaftlichen Literatur über barocke Plastik, Architektur, Malerei und Dichtung begegnet auf Schritt und Tritt der Hinweis auf opernhafte Elemente. Nicht immer muß es sich dabei um gedankenloses Ausweichen vor der Eigenart der Gattungen handeln. Das wird klar, wenn man sich darauf besinnt, was solchen Hinweisen an Beobachtung eigentlich zugrunde liegt. Den beispiellosen Erfolg der italienischen Oper an den Residenzen und „bürgerlichen“ Theaterhäusern ermöglichte ja nicht nur die Faszination der in dieser Gattung zur Wirkung geführten Sinnenreize. Einen Stil kann der isolierte Sinnenreiz niemals bilden; Stil ist Geist. Entscheidend war vielmehr der Umstand, daß die Opernform mit der Gleichzeitigkeit ihrer optischen, sprachlichen und musikalischen Elemente dem Augenblick, der zum Monument erstarrten Zeitausdehnung zur Sprache verhilft und damit schon als Gattung das Lieblingsthema des Jahrhunderts aufnimmt. In den übereinanderliegenden Schichten von Wort, Bild, Gebärde und Musik erscheint die horizontale Zeitebene in die Vertikale gedreht. Die Vielfalt eines nacheinander sich Darstellenden wird in die Vielfalt des Gleichzeitigen überführt. Die „opernhafte Attitüde“ des Kunstwerkes ist der Durchbruch einer Tendenz, die mit

der Gattung der Oper nicht einmal ursprungsmäßig verbunden ist; sie kann in ihr lediglich am deutlichsten nachgewiesen werden. In der Plastik wie in der Malerei erscheint sie als Überlastung eines vergänglichen Augenblicks mit Ewigkeitswert. Das Mißverständnis bei den anekdotischen Deutungen des Moses am Juliusgrab (Moses erblickt die Israeliten bei ihrem Tanz um das Goldene Kalb, er ist im Begriffe, aufzuspringen, schon entgleiten ihm die Gesetzestafeln) entsprang dem bewußten oder unbewußten Versuch, die Plastik Michelangelos als Antizipation des barocken Stils zu interpretieren. In der Deutung des höfischen Barockstils nämlich wäre solche Benennung des anekdotischen Moments sinnvoll. Hier wird das Sujet bei einer zwischen Anfang und Ende einer Bewegung erstarrten Attitüde festgehalten und zum Ausdruck gespanntesten, repräsentativ überhöhten Affekts gezwungen. Die Attitüde fängt die in der Aktionsphase gespiegelte Zeit ein, fesselt sie und prägt sie um zum Sinnbild eines Außerzeitlichen. Das Anekdotische hebt sich im Ewigen und das Ewige im Anekdotischen auf. Eindrucksvoll bestätigt das ein Vergleich mit der florentinischen Renaissancefigur, in der die Überschneidung von Zeit und Zeitlosigkeit gerade nicht stattfindet: Sie ist von vornherein außerhalb jedes vergänglichen Stadiums konzipiert (Piero della Francesca!).

Die Form, in der gegen Mitte des Jahrhunderts die Oper ihren Siegeszug über Europa antritt, hat sich von den humanistischen Anfängen schon weit entfernt. Der historische Ursprung der Oper war ein literarisches Ereignis. Mit dem Tode Palästrinas und Orlando di Lassos (1594) geriet die Musik in Italien unter den Einfluß der Literaten. Mit der Polyphonie wurde plötzlich und energisch gebrochen. Nun galt es, „die Wörter so zu exprimieren, als wann man sonst mit einem redete. Das geschehe am besten mit einer Stimme allein oder mit wenigen Stimmen, dazu genüge ein bloßer Baß mit Bezifferung“⁵⁾. Die Bemühungen der Renaissance um die Wiederherstellung der antiken Tragödie, deren Form man in der unlöslichen Verbindung von Wort und Musik begründet sah, führte zur „favola in musica“, zum „dramma per musica“. In Anlehnung an Galileis monodischen Kompositionsstil entwickelte sich der dramatische Sologesang aus der natürlichen Sprachmelodie des Textes. In Rinuccini-Peris „Dafne“ (Florenz 1597) und Striggio-Monteverdis „Orfeo“ (Mantua 1607) führt die im Wort ausgedrückte Handlung die musikalischen Prozesse. Das Zeiterlebnis einer ruhig und kontinuierlich Szene für Szene vorgetragenen Fabel provoziert die melodischen, harmonischen und rhythmischen Ereignisse. Die sogenannten musikalischen „Nummern“: Arien, Orchestersätze, Chöre und Ensemblesätze, die sich schon herausbilden, haben noch die Aufgabe, das Gefälle der Fabelentwicklung auszudrücken; sie gehen in diese Entwicklung als Durchgangssituationen ein. Die erste deutsche Oper, die am 23. April 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau aufgeführt wurde („Daphne“, Libretto von Martin Opitz, Komposition von Heinrich Schütz) kann, obgleich die Partitur verloren gegangen ist, in die Nähe dieser frühen italienischen Oper gerückt werden. Dazu berechtigt der Stil der Schützschen Passionen, die — als reine „Historien des Leidens

und Sterbens unseres Herrn und Heilandes“ — den *Bericht*, von der musikalischen Form unzerschnitten, in der Komposition noch stetig durchhalten. Das musikalische Ereignis schmiegt sich deklamatorisch der Erzählung an. Der Text spricht sich über sparsam ausgestatteten Akkorden in bewegter melodischer Linie aus. Stauung und Lösung des musikalischen Ablaufs sind vom Ablauf der evangelischen Handlung motiviert. Auch Opitz' Dichtung gibt noch keinen Hinweis auf ein Auseinanderfallen des rezitativen Stils in Seccorezitiv und Aria.

Aber um die Mitte des Jahrhunderts löst der Einbruch des Belcanto die Kontinuität der in Aktion verflochtenen Musik auf. Die auf den Belcanto aufbauende Nummernoper ist nicht — oder wenigstens nicht an dem Orte ihres inneren geistigen Ursprunges — eine Erfindung der italienischen Primadonnen und Kastraten. Musikgeschichtlich kommt die Auflösung der Komposition in Rezitiv und Arie von der Kantate her (Giacomo Carissimi). Der Ursprung der Nummernoper als einer Form „Idee“ liegt indessen in dem neuen Zeitgefühl der Epoche. Denn gleichzeitig mit der neuen Form tritt ein neues Thema auf die Szene: die Historie. Für Deutschland können Ort und Zeit des Auftretens der neuen Gattung, der heroischen Oper, genau bestimmt werden: das Wien Leopolds I. Die Paten sind Italien und Frankreich.

Zweierlei geschieht: Einerseits werden die Fabeln — wie das überhaupt ein Kennzeichen der „galanten“ Epoche in der zweiten Jahrhunderthälfte ist — immer verwickelter und stoffreicher. Die Lust am Spiel der Intrige und der Komplizierung der Handlung nimmt überhand. Gleichzeitig aber zieht die Musik sich auf eine Ausdrucksebene zurück, die dem, was im Wort sich einzurichten scheint, den Zugang strikt verweigert. Die Komposition verzichtet mit wachsender Entschiedenheit darauf, Handlungen, Entwicklungsprozesse zu gestalten. Der Fortschritt der Intrigen und Schicksale fällt zwischen die einzelnen Gesangs- und Orchesternummern. Im Seccorezitiv wird er knapp und sachlich signalisiert. Ein ausdrucksloser Mechanismus trägt die Handlungen von einer Schicksalssituation in die andere. Ruhepunkte der Kontemplation entstehen (Sentenz und Klage), und darauf richtet sich nun die ganze kompositorische Energie. Der Autonomieanspruch der Musik bedrängt das Wort; es verkümmert und hält sich nur noch bereit, der Musik Stichworte zu liefern. Bartholomäus Feind begrenzt den Maximalumfang der Aria auf acht Verse, das heißt auf zehn oder elf einschließlich des *Dacapo*, sonst „muß die Arie getheilet, und Recitativ darzwischen gesetzt werden“⁶⁾. „Der Komponist hält sich nicht an das Einzelwort, läßt sich nicht fesseln vom Satzgefüge und -Zusammenhang, er schafft sich vielmehr ein neues Gebilde nach musikalischen, nicht nach dramatischen Gesichtspunkten. Zu inspirieren vermag ihn nicht der logische Sinn der Sätze, sondern nur der dahinterstehende Affekt . . . Charakteristisch ist dabei der Eindruck des Geballten, es erfolgt keine eigentliche Lösung und Entspannung beim Hören, wie denn auch inhaltlich keine seelische Entwicklung gegeben wird. Das Nacheinander der Töne wie Worte bedingt keine Ausbreitung extensiver Art, ist vielmehr auf Intensivierung gerichtet.“⁷⁾ So wird gerade dadurch, daß die Handlung sich

vielfältig zu gliedern beginnt, das, was geschichtlich an ihr ist, die Zeit, in seiner Unerheblichkeit enthüllt. Es wird zum reinen Reiz degradiert.

Die Arie reflektiert den Stand, den die „Geschichte“ erreicht hat. Die Musik emanzipiert sich von dem Handlungsverlauf. Sie schafft sich selbst ihre Ansätze und Abschlüsse im Rahmen des großen Plans und organisiert sich so die Möglichkeit des Verweilens. Auf der Szene erstarrt unterdes die Gebärde: Die Bühne wird zum Ort eines stehenden Bildes. Die Oper zerfällt in eine Folge einzelner bedeutender Situationen, die durch knapp angedeutete Aktionen verbunden sind. Die Folge isolierter Gesangs- und Orchesternummern unterwirft sich nicht einer final gerichteten geschichtlichen Entwicklung⁸). Das Einzelne setzt sich bei seinem Erscheinen jeweils absolut und beansprucht, das Ganze schon zu enthalten. Nicht arbeitet, wie im späteren Musikdrama, der Gesamtprozeß mit der zeitlichen Ausdehnung, in der er sich darstellt. Er entfaltet sich im Erlebnis des Zuschauers nicht durch den gestalteten Wechsel von Hemmung und Fortschritt, durch Disposition der Glieder in groß angelegte Spannungs- und Lösungsvorgänge. In der Aufeinanderfolge seiner kleineren Einheiten produziert er das Erlebnis von der Identität der Augenblicke. Der Ausdruck geht in eine kontemplative Haltung ein, so daß die Situationen Gleichwertigkeit beanspruchen und damit, obgleich aufeinander folgend, Gleichzeitigkeit fingieren.

Darin ist eine doppelte Flucht vor der Zeit beschlossen. Das packendste Demonstrationsobjekt dafür gibt der Lamentobaß ab. Die Situation der Klage wird, wo immer sie eintritt, musikalisch angekündigt von einer ostinaten Figur im Baß, gewöhnlich von einer einfachen absteigenden diatonischen, später chromatischen Tonfolge im Raum einer Quart. Dieser „basso ostinato“ ist seit Monteverdis *Lamento della Ninfa* (1638) an den Affekt der Trauer, des Abschiedsschmerzes formelhaft gebunden. Sobald er erklingt, wird die Arie als Lamento erkannt und als bekannte, vertraute Kompositionsform perzipiert. Die Formelhaftigkeit dieses Quartganges nimmt also zum ersten die Gesänge all der einzelnen verlassenen, trauernden, entsetzten Fürstinnen und Helden aus ihren Bindungen an die konkrete Fabelsituation heraus und ordnet sie in eine neue, dem geschichtlichen Eingriff unzugängliche Formwelt ein. Zum zweiten aber färbt das Ostinato, das „hartnäckig“ Wiederkehrende und Bleibende, den Gesang selbst um: Der Gesang tritt auf der Stelle, er kann der Signatur, die jeder neue Quartfall ihm verleiht, nicht entfliehen; in jeder Phase ist er und bleibt: Klage.

In einer ganzen Reihe musikalisch-theatralischer Formtypen ist diese doppelte Tendenz musterhaft niedergelegt. Nur auf einige sei beiläufig verwiesen, — jetzt schon im Hinblick auf die von der Sprache im Trauerspiel hervorgebrachten Phänomene. Bekannt ist der Aufbau der *Dacapoarie*. Sie ist dreiteilig, der erste Teil wird nach einem kontrastierenden Mittelteil wiederholt. Die Kreisbewegung des musikalischen Gedankens fängt den Handlungsstand als autonomen, dem Zusammenhang entzogenen Affekt ein und riegelt ihn gegen das Ganze ab. — Die *Devisenarie*

nimmt aus dem Wort- und Tongefüge der Strophe die erste Zeile vorweg, legt dann noch einmal ein Rezitativ ein und singt sich erst dann voll aus, derart, daß eine Sentenz oder ein Urteil der ganzen Nummer als „Devisé“ voransteht und ein Thema festlegt, das nur umspielt, nicht gewonnen, abgewandelt und entwickelt werden kann. — Auf diese beiden Grundtypen, die selbst noch ineinander übergehen können, tendiert nun der Aufbau der Szene auch in größeren Zusammenhängen. In Postels „Gensericus“ wandert in der Dritten Handlung die Arie der Placidia:

Ein Felsen-gleicher Helden-Muth
Spielt mit des Donners-krachen,
Er schertzet in der Flammen Wuth,
Kann bey dem Schiffbruch lachen . . .

durch drei Auftritte und umgibt sich mit rezitativisch vorgetragenen Reflexionen, wobei sie zuerst als Solo, dann als Duett, schließlich als Terzett sich darstellt. Hier wird also eine (vom „Papinian“ her übrigens wohlvertraute) Sentenz von der Struktur aus dem dramatischen Gang gelöst und gleichsam auf ein Podium gehoben, so daß es unmöglich ist, sie einem Entwicklungsprozeß zuzurechnen. Die Ausprägung der Gedanken in kurante Formeln, die schon an sich den Hang zur Emanzipation von fließenden Zusammenhängen hat und auf Allgegenwart zielt, wird von der Faktur des Librettos und der Partitur unterstützt. Die Formel tritt aus der Erlebniszeit in den Raum der Gedanken und Begriffe hinüber. — Ähnliches geschieht bei der kommentierten Arie. In der ersten Handlung des „Gensericus“ wird die Sehn-suchtsarie der Melite:

Kommet ihr gewünschten Stunden!
Die mein mattes Herz begehrt . . .

von dem Rezitativ des Turpin in närrischen Spekulationen umkreist. Der Kontrast zwischen Turpins Parlando und dem melodischen Bogen der Arie wertet die Wort- und Tonfolge zum bleibenden Gegenstand der Anschauung um. Das ist nun eine Technik, die in der Theaterliteratur des Jahrhunderts allgemein begegnet. Johann Rists „Triumphierende Liebe, umgeben mit den Sieghafften Tugenden“ (1653) ordnet den locker verbundenen Tanznummern einen erläuternden Text zu, der von einem Sprecher während der „Handlung“ vorgetragen wird: Die Moritat ist ins Höfisch-Bedeutungsvolle übersetzt! Und tatsächlich ist hier denn auch der Punkt, an dem die innere Chronologie aller szenischer Kunst im 17. Jahrhundert sichtbar wird. Es zeigt sich, wie die Idee des Trionfo über Ballett und Singspiel hinaufsteigt in alle Einzelgattungen, bis hin zum Ordensdrama und den Trauerspielen des großen schlesischen Stils.

Oper wie Schauspiel fühlen sich als Fortsetzung des antiken Musik-Wort-Dramas. So wie die beiden Gattungen in der zweiten Jahrhunderthälfte vorliegen, haben sie sich aus dem Musikdrama der Renaissance entwickelt. Das Bewußtsein der gemeinsamen Herkunft verbindet sie. In Deutschland ist ihr Verhältnis zueinander besonders verwickelt. Hier ist es zu einer so ausdrücklichen Ablösung des Schau-

spiels vom Singspiel wie in England und Frankreich nicht gekommen. Die Geschichte des deutschen Singspiels ist im 17. Jahrhundert zugleich die Geschichte des deutschen Dramas. Namentlich die Tätigkeit der Nürnberger Dichterschule um Harsdörfer sorgt dafür, daß das Wort auf der Szene im Stande der Unmündigkeit verbleibt. Diese Schule steht nicht so isoliert in der Entwicklung, wie es scheint. Die innige Verbindung Harsdörfers mit der Fruchtbringenden Gesellschaft⁹⁾ hat ihr einen weiteren Wirkungskreis gegeben. Die konsequente Anwendung onomatopoesischer Formen (eine Verflachung der Spekulationen Jacob Böhmes) und der expliziten Allegorese hält die Sprache in einer labilen Position, in der sie der Infiltration durch die Musik ständig ausgesetzt ist. Gryphius ist ein Sonderfall der zeitgenössischen Literatur. Bei ihm wird die Sprache, gestützt von dem Vorbild der schon ausgebildeten französischen Tragödiengattung, von den lateinischen Jesuitendramen, insbesondere des Causinus (in denen übrigens französischer Klassizismus bereits durchschlägt), und der Wortsicherheit der Niederländer, auf einen einsamen, steilen Gipfel gestellt, auf dem sie, wie die Geschichte dann zeigt, sich nur so lange halten kann, als sie Gryphius' Sprache ist. Hallmann und Christian Reuter enden bald wieder mit Opern. Lohenstein arbeitet ihnen vor. Es ist durchaus unzulässig, den dichtungsgeschichtlichen Ort der Gryphischen Trauerspiele, der von dem Vers: „Durch reden herrschen wir“ („Leo Armenius“ I 512) schlagwortartig bezeichnet scheint, als Hoch- oder Frühbarock gegen die Verfallserscheinungen des Spätbarock abzuheben. Daß die Antithese von Cysarz: „Bildbarock“ und „Wortbarock“ nur ein Äußerliches erfaßt, hat schon Walter Benjamin bemerkt¹⁰⁾. Sie entspringt einer perspektivischen Täuschung. Die Trauerspiele des großen Schlesiens spielen sich in den Vordergrund und verdecken den breiten Strom der Tradition, dem sie mit unwiederholbarer Anstrengung nur knapp sich entwandten. Dabei wird auch das, was sie dem Strom noch verbindet, übersehen. Wenn gegen Ende des Jahrhunderts auf der Szene das Bild das Wort abzulösen und in die akustische Leere die Musik einzudringen scheint, so ist das nicht nur das Eindringen süddeutschen Geistes in die mittel- und norddeutsche Formwelt, sondern auch die Metamorphose eines szenischen Zustandes, der vor und während der Blüte des schlesischen Trauerspiels schon war. Das Pastorale, die Vorform der deutschen Oper und die Erlösung dann wieder von der kalten Ekstase der Hallmannschen Aktionen, geistert durch die Entwicklung und verhindert die Etablierung des „Dramatischen“ im Verband des „Szenischen“. Die Oper ist kein treuloser Abfall vom Kunstdrama, vielmehr sondert umgekehrt das Drama sich zögernd von der Oper ab, um ihr doch innig verbunden zu bleiben und zu ihr schließlich zurückzukehren¹¹⁾. Die Trauerspiele werden gerade durch das extreme Risiko, das sie auf sich nehmen müssen, um ihre Sonderstellung zu halten, selbst innerhalb des Opernhaften festgehalten. Die musikalischen Akzidentien: Ouvertüren, Bühnenmusiken, Zwischenspiele und Chöre, sind dabei noch die geringfügigsten Verbindungsglieder. Die Ungenauigkeit der Gattungsgrenzen hat tiefere Gründe.

2. Identität der Situationen

Unter den szenischen Gattungen ist das Drama dadurch entscheidend mit definiert, daß es die Zeit nicht nur reflektierend umkreist oder als punktuellen Eindruck anspricht, sondern sie zum Gesetz seiner Struktur annimmt. Der Prozeß, der von dem Nacheinander der Meinungen, Gebärden und Situationen gezeitigt wird, ist die Form, in der das Drama sich darstellt. Diese schlichte Erinnerung muß aber die Erwartung einschließen, daß in der Abfolge der szenischen Ereignisse ein Moment auftritt, das sich gegen seine eigenen Voraussetzungen wendet. Die vom Begriff der „Handlung“ gegebene Beziehung jeder Situation zur vorangegangenen und folgenden muß nicht „Entwicklung“ bedeuten, wie sie namentlich das deutsche Drama um die vorletzte Jahrhundertwende und am entschiedensten das Drama des Sturms und Drangs zur Schau stellt. Die Dramatiker der Geniezeit gehen darin weit über Shakespeare hinaus, den sie nachzuahmen glauben. In den „Soldaten“ werden eingangs die Lebenserwartungen der Marie in abgerundeter Bestimmtheit ausgesprochen; im Fortgang der Handlung zersetzen sie sich, bis nur noch die „Einsicht in das Nichts“, in unartikuliertem Aufschrei versickernd, übrigbleibt; in diesem Prozeß als einem zielstrebig ablaufenden, nicht in einer Situationssumme, wird die poetische Welt aufgebaut. Daß von solcher Gestaltungsweise bei Gryphius die Rede nicht sein kann, ist offenkundig. Was sich statt dessen einstellt, ist noch zu ermitteln.

Unausgesprochen enthielt die Beschreibung des Typologischen schon einen Hinweis auf die zeitliche Intention. Die Handlungen auf der Szene bieten zwar eine Folge wechselnder Erscheinungen an, aber bei genauem Hinsehen negieren die Erscheinungen sich selbst. Wenn Papinian die Angebote Cleanders, des Kämmerers, die Vorschläge der Eltern zurückweist, wenn Bassian zunächst nach dem Tode Getas, dann wieder nach dem Tode Papinians in Reue und Verzweiflung fällt, — so sind das Wiederholungen im strengen Sinne. Die Ereignisse stehen in identischen Spannungs- und Auflösungsfeldern. Die einzelne Erscheinung nimmt den Charakter des Fiktiven an. Sie wird zum schemenhaften Vordergrundsgelbilde, zur flackernden Scheinbewegung, projiziert auf einen Schleierzug, durch den das Gesetz der Weltgeschichte unverwandelt blickt. Die historische Bewegung steigt an die Oberfläche der Gestalt und verwandelt sich zu deren Kleid, während das formale Gesetz der Komposition sich der Sache selbst, dem Wesen und Sinn der Geschichte an sich, als Kontur auflegt. Das Ordnungsschema des szenischen Ablaufs ist der Abdruck eines Unveränderlichen. Die Wiederholungen entbinden das einzelne Ereignis von der Verpflichtung, einen Ablauf auszudrücken. Das Geschehen ist aus *einem* Thema, *einem* rhythmischen Gedanken gespeist: das geschichtliche Material erscheint von jenem Gesetz geprägt, das in den Bildern und Geschehnissen der geoffenbarten Botschaft gegeben ist. So schrumpft die Vielfalt der Situationen auf wenige Grundformen zusammen. In dieser „Isolierung des geschichtlichen Faktums“¹²⁾ wird „das Nacheinander in der Zeit zum Denkmalkreis verräumlicht“¹³⁾. Wie diese Tendenz

die Grenzen des einzelnen Werkes überspielt, sei an Beispielen, die stellvertretend für den Gesamtzustand der Szene zeugen mögen, gezeigt. Im vierten Akt der „Sophonisbe“, wenn Masinissa den Befehl zur Hinrichtung gibt, erscheint folgende Formel:

Disalces, geh und wirf mir mehr kein Wort nicht ein.
Jedoch, halt! Ich vergeh, ich zitter, ich erstarre!
Geh immer! es ist nicht mehr Zeit zu zweifeln. Harre!
Verzieh! Ach! schaue, wie mir Aug und Hertze bricht!
Fort! immer! fort! der Schluß ist mehr zu ändern nicht. (504 ff.)

Das sind bekannte Wendungen. Nicht nur, daß Hallmann sie kennt („Mariamne“ V 351). Sie finden sich schon bei Gryphius. „Leo Armenius“, V 114 f.:

Uns geht sein schmerzen an! Fragt! Nein, fragt nicht! Ja fragt!
Er melde was er weiß!

„Catharina von Georgien“, III 458 ff.:

. . . Ach was beklämmt vor Grauen
Die abgekränckte Brust! Verzeuch! geh hin! Ach nein!
Halt in! kom her! ja geh! es muß doch endlich seyn.

Diese Zitate allein könnten genügen, die Beziehung Lohensteins zu Gryphius in den Grundzügen herauszuarbeiten. Lohenstein wiederholt die Sprache seines Vorgängers, schwellt sie auf, gibt aber nichts prinzipiell Neues. In die Reihe der sich widersprechenden Befehle streut er Reflexionen ein, versucht also schon, die „Entschlußunfähigkeit“ in einem Vorgang darzustellen: Die beiden Aspekte des Hinrichtungsbefehls: der staatspolitische und der private, sollen in einer Reihe von Affekten, die auseinander entspringen, verwandelt werden. Die Beibehaltung des Schemas indessen, das von parallel geschalteten Einschüben nur auseinandergezogen, nicht gesprengt wird, erzeugt eine Schwerfälligkeit, die den Ausbruch aus der Norm verhindert. Gryphius liegen solche Versuche noch fern. Die Entschlußunfähigkeit ist Zustand, nicht Vorgang. Sie setzt sich in starre, emblematisch zu lesende Zeichen um. „Fragt! Nein, fragt nicht!“ und „Kom her! ja geh!“ — knapper läßt der Wechsel der Entschlüsse sich nicht zeichnen. Weil die Formel nicht für einen Einzelfall geprägt ist, kann sie wörtlich jederzeit wieder eingesetzt werden. Geschieht dies aber, so wird das Einzelne mit dem Allgemeinen zur Deckung gebracht, das Jetzt mit dem Immer. Ein wichtiger Zug der Gryphschen Trauerspieldichtung ist, wie oben (Kap. I) ausführlich erörtert, die Verlagerung des Vorgänglichen aus dem Modus der Darstellung in den der Vorstellung. Wie dieser Prozeß nun wiederum, jeweils im Eingangsvers einer Szene, von typisierten Wendungen angezeigt wird, ist höchst aufschlußreich. „Leo Armenius“ I 133:

So nimmt er weder rath noch warnung mehr in acht?

„Catharina von Georgien“ II 1:

So ließ der Rüsse sich aufs letzte noch bewegen?

„Carolus Stuardus“ V 1:

So läst der rauhe Grimm der Hunde sich nicht hämmen.

„Cardenio und Celinde“ I 1:

So ist der Vorsatz denn durch keine Macht zu wenden?

„Papinian“ III 415:

So schlägt Papinian des Käysers Bitten aus?

Jeder dieser Eröffnungsverse trifft im Bewußtsein des Hörers auf eine Reihe ähnlich lautender Formeln, die das Gesamtwerk zur Verfügung stellt. So vermag das Wort, in einer Situation zugleich der zugehörigen Gruppe im Augenblick der Rede Präsenz zu verleihen. Die Wortkunst ist katechisiert, an Ordensregeln gebunden; und diese Zeremonialisierung der Sprache stellt gleichsam ein magisches „nunc stans“ her. Auf dem Umwege wiederholbarer Reimbindungen wandert die Prägung auch in ganz verschiedene Situationen hinein und gleicht sie dem Archetypus an:

Theodosia:

Der fürst ist noch nicht hin, weil wir die glieder regen;

Er lebt in dieser Brust. Kommt an und stost den degen

Durch diß, das in mir klopfft! („Leo A.“, V 187 ff.)

Und nun Michael:

. . . Ja stoß den degen,

Stoß hencker durch mein hertz! weil sich die glieder regen,

Ist Michael noch frey. (I 503 ff.)

In Theodosias Trotz wiederholt sich der Trotz Michaels; die Verhaftungsszene erscheint am Ende in der Umkehrung wieder. Darin offenbart also auch die Handlungsintensität des „Leo Armenius“ eine Innerlichkeit, die auf die Statik des Gedankens fixiert ist. Der „Fortschritt“ der Geschichte setzt das sich immer Gleichbleibende. Unter einem unveränderlichen Gewitterhimmel ist die Geschichte festgebannt. Die „Handlungen“ sind keine Geschehnisse; sie sind blitzartig erscheinende Signale dessen, was ist; nicht Form eines, das wird.

3. Antithetik

Geht hier der Weg zur Erstarrung des Vorgänglichen in der Vorstellung über die Formalisierung, die seine Zugehörigkeit zu einer Typengemeinschaft bekannt gibt, so erreicht das gleiche Ziel ein anderes Kompositionsprinzip durch die Ostentation des Gegensätzlichen. Magdalena Klein hat für Shakespeare ermittelt: „In der Bindung von Vers und Prosa als einem Wechsel von Spannung und Lockerung enthüllt sich der wesentlichste Gestaltungszug Shakespeares, das oberste Formgesetz des Dramas. Unwesentlich wird neben ihm alle Akt- und Szeneneinteilung . . .: sie wird verwischt und überspielt durch die stets nach dem gleichen Gesetz sich wandelnde Form.“¹⁴⁾ Mag dieser Wechsel auch, was hier nicht diskutiert werden soll, bei Shakespeare als „innere Form, organische Gestalt, Hingabe an den jeweiligen Augenblick des Lebens“¹⁵⁾ aufgewertet sein: wenn solche Umschlägigkeit einen gewissen

Grad des Ostinaten und Unausweichlichen erhält, muß sie zur Widerlegung eines Glaubens an Veränderung und Entwicklung werden. Gegensätzlichkeit von Vers und Prosa kennt Gryphius nicht. Überaus scharf arbeitet er dagegen die Gegensätzlichkeit der Aktionen und Schauplätze, der dynamischen Einheiten, der Zeitmaße, der Redeformen, der Sentenzen heraus. Die Struktur verlangt für jede Situation den Gegensatz. Diese Planmäßigkeit nimmt der Antithetik gerade das, was Umschlag und Ereignis an ihr wäre. Die obligate Umschlägigkeit bezeichnet die Ereignisfolge, der sie sich auflegt, als ein System, das immer und zu jeder Zeit gilt. Sie verwandelt Geschichte in Geschichtetes, Antithetik in starre Polarität, mit andern Worten: Zeit in Zeitlosigkeit.

Der Zufall, der auf der Ebene der Handlung den Wechsel der Zustände bewirkt, hat Methode. Das geht im spanischen Schelmenroman so weit, daß zum Beispiel der Landstörzer Guzmán des Mateo Alemán die Unbeständigkeit des Geschickes zur Grundlage seiner Hoffnungen macht: in mißlicher Lebenslage reflektiert er, daß, weil es ihm schon so lange Zeit schlecht ging, nun der Beginn einer glücklichen Zeit bevorstehen müsse. Denn nichts ist so sicher wie dies, daß das Leben ein Wechselspiel von Schmerz und Freude ist¹⁶). Hier ist auch die Stelle, wo Fritz Strichs Versuch, barocke und romantische Zeitgestaltung zusammen zu sehen¹⁷), seine Fragwürdigkeit erweist. Wenn „die Stetigkeit, Linearität und Gliederung der Handlung“ das Drama der deutschen Klassik „wie eine plastische Figur“¹⁸) in den Raum versetzt („Die Handlung bleibt sich selbst gleich. Sie wird nicht, sondern ist, und darum ist sie zeitlos“¹⁹)), der Dichter der Romantik dagegen die schöpferische Zeit anbetet, deren Offenbarung der Zufall, die Aufhebung der Kausalität ist²⁰), nehmen die — allerdings schon rudimentären — Handlungszüge bei Gryphius den Zufall zum Gesetz einer metaphysischen Kausalität an. Die Unstetigkeit, Sprunghaftigkeit und Ungliedertheit der Handlung gewinnen in dieser metaphysischen Kausalität das Gepräge der Planmäßigkeit; das scheinbar sich wandelnde Geschehen wird zur dauernden, sich selbst gleichbleibenden Allegorie umgewertet, die Geschichte zum Bild. Die Gespaltenheit des Seins wird im Augenblick des Glückswechsels nicht in dem Sinne zum Lebensgrund der Gestaltung, wie es Robert Petsch²¹) als aller dramatischen Gestaltung eigentümlich darlegt: Die polare Anordnung der Kräfte wird nicht als Kette von Wendungen in der Zeit aufgebaut, sondern geht so ins Bewußtsein des Beschauers ein, daß sie sich räumlich-statisch im fortwährenden, dauernden Gegeneinander präsentiert:

. . . Der, den mein degen setzte

Auf Constantinus thron, setzt mich auf disen stoß!

(„Leo Armenius“, II 552 f.)

So entsteht das Bild einer Geschichte, wie sie das mittelalterliche Fortunarad vorstellte: *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*. „Umschlägig“ im dramatischen Sinne ist das Spiel gerade nicht. Es erscheint im Schicksal des Michael Balbus, den

Berichten in „Catharina von Georgien“ und „Cardenio und Celinde“, im Schicksal des Laetus.

Für den Aufbau des einzelnen Trauerspieles wichtiger als solche Ereignisreihen, die ja, mit der Ausnahme des „Leo Armenius“, die Gesamtstruktur nicht mehr bestimmen dürfen, sondern ihr nur emblematisch angegliedert sind, zeigt sich die dem Zeiterlebnis entzogene Antithetik in der Organisation der rhetorischen Formen. Es genügt nicht, zu deren Bestimmung nur auf die humanistische Tradition zu verweisen. Antithetisches erscheint, wie die Beschreibung der Handlungsführung zeigte, auch dort, wo die Redekunst sie nicht befiehlt. Da dort die Antithetik an die Vorstellung der Fortuna-Welt, an den polar gespaltenen Glücksbegriff gebunden ist, darf vermutet werden, daß auch die Antithetik als rhetorische Form in dieser Bindung steht. Die größte solcher rhetorischer Einheiten ist eine Kombination zweier gegensätzlicher Monologe, wie sie im „Leo Armenius“ der Anfang des zweiten Aktes (Vers 1 bis 146) bringt. Die Situation ist eine Gerichtsverhandlung. Vor der Versammlung der Richter treten sich Leo und Michael gegenüber: Kläger und Angeklagter. Aber die prozessualischen Umstände sind merkwürdig. Mit den ersten Worten der Richter wird deutlich, daß es hier gar nicht um die Feststellung der Schuldfrage in klärender Rede und Widerrede geht. Schuld und Urteil stehen von vornherein fest. Aber es wäre ein Irrtum, wollte man die Szene als Abbild eines Scheinprozesses deuten. Sie ist aufgelöst in einen viel größer angelegten szenischen Verlauf. Er beginnt in der ersten Abhandlung, Vers 194. Dort beauftragt Leo den Exaboliu, Michael noch einmal ins Gewissen zu reden (Vers 202 ff.). Die Handlung strebt auf einen Punkt zu, wo ihre weitere Richtung entschieden werden soll. Eine Gesinnungsänderung, eine Wendung zum Ausgleich scheint möglich. Der Dialog zwischen Michael und Exaboliu (Vers 251 ff.) ist also ausdrücklich als Szene der Entscheidung apostrophiert. Die ersten Worte fallen in eine Atmosphäre gespannter Erwartung. Aber diese Erwartung wird enttäuscht. Michael kommt gar nicht dazu, sich entscheiden zu müssen. Die Gebärden, Einwürfe und Reflexionen des Exaboliu versetzen ihn in ein Klima, worin seine Pläne und Hoffnungen sich voll entfalten und Wort werden können. Unversehens desertiert also die Szene vor ihrem Auftrag. Sie vermeidet, die Argumente auf einer Ebene gegeneinander aufzustellen, wo die Idee des Souveräns und die Idee des Verrates, wo majestas und potestas sich aneinander messen müßten. Die Rede Exabols siedelt sich zwischen den eigentlichen Gegensätzen an, sie bleibt bei einer redensartlich vorläufigen Unverbindlichkeit der Gesinnung stehen. Die Gesinnung Michaels dagegen breitet sich in pointierten Urteilen energisch aus. Die Szene ist eine Phase der Ostentation, nicht der Entscheidung. — Dies führt nun die Gerichtsszene fort. Der Prozeßstil ist nur Modulation, Überformung eines perennierenden szenischen Zustandes. Die Antithetik der Monologe Leos (II 1 bis 97) und Michaels (97 bis 146) kehrt die Antithetik der Argumentationen Exabols und Michaels um: Last und Würde der Souveränität darf in großem Stile sich aussprechen, die Theorie des Aufstandes da-

gegen bleibt stumm; Michael ergeht sich in taktischen Erörterungen. Entscheidend ist das Mißverhältnis zwischen Komposition und thematischem Ertrag. Die Komposition bezieht beide Monologe mit großer Strenge aufeinander:

Leo:

... Was stammelt nun der hund? Gebt achtung, was er spreche,
Der nichts denn lästern kan! Was kan er bellen?

Michael:

Hört!

Wahr ist's, daß Michael wohlreden nie gelehrt,
Wahr ist's, daß ich mich auch zu heucheln nie beflissen . . . (95 ff.)

Der lakonische Anschluß („Hört!“) etikettiert die beiden Monologe als einander entgegengesetzte Einheiten. Die Spannung aber bleibt aus. Der Antithetik ist das Herz ausgebrochen. Die beiden Monologe, auf deren Konfrontation es ankäme, sind in getrennte Szenen verlegt. Gegensätzliches stellt sich dar, ohne in eine Auseinandersetzung einzutreten.

Was an solcher, verhältnismäßig komplizierter Form beobachtet werden kann, begegnet in der übersichtlichsten Form antithetischer Dialogführung, in der Sticho-mythie, unverändert: „Carolus Stuardus“ III 665 ff. (Gesandter und Cromwell):

G.: Ich frage, mit was Recht kan man die Bitt ausschlagen?

C.: Eur eigne Wolfahrt zwingt uns dises zu versagen.

G.: Wie? Wohlfahrt? wenn ihr uns in unserm Haupt verhöht!

C.: Der Richter Schärfe wird durchs heil'ge Recht versöhnt.

Der Gesandte fragt nach dem Rechtsgrund der Verurteilung. Cromwell antwortet mit dem Hinweis auf Schottlands Wohlfahrt. Der Gesandte stellt dem Begriff der Wohlfahrt die Idee der Identität von Souverän und Staat entgegen. Darauf beruft sich Cromwell wieder auf das Recht: der Anschluß an die erste Frage des Gesandten ist hergestellt, aber so, daß die Frage selbst zur Antwort umgebildet und ihres informativen Charakters, ihrer Funktion als Mittel der Verständigung beraubt wird. So laufen die Argumente in zyklischen Bewegungen ab, Kreise, die wie Kettenglieder ineinander hängen. Den Dialog bilden zwei ineinandermontierte Monologe. Die Antwort knüpft jeweils an einen Begriff des vorangegangenen Verses an, aber nicht, um ihn zu widerlegen, sondern um ihn zur Einführung der eignen Meinung in technisch äußerlichem Sinne zu benutzen. Gerade im „Carolus Stuardus“ gewinnt diese Art der Reflexion quälende Ausmaße. Das Ziel scheint die Endlosigkeit des Argumentierens zu sein. Wenn aber auch derart nichts für den Fortgang der Handlung gewonnen wird, entsteht Raum für eine andere Funktion, die in der Idee des Gesprächs angelegt ist: Die Positionen der Redner grenzen sich gegeneinander ab. Der Verzicht auf Handlungswirksamkeit ermöglicht ein statisches Zurschaustellen der geistigen Lager. Die Antinomien stehen sich starr im Raume gegenüber, sie beziehen sich nicht aufeinander innerhalb einer an den Fortschritt der Zeit gebundenen Entwicklung²²⁹). — Eine für den ganzen Dialogstil Gryphius' äußerst charakteristische Abwandlung dieses Verfahrens zeigt der Dialog zwischen

Leo und Theodosia in der zweiten Abhandlung des „Leo Armenius“, Vers 477 bis 531. Leos rhetorische Frage zu Beginn:

Das leben dem, der nichts als meiner liebsten noth,
Der kinder untergang und seines fürsten tod
Mit ernstem eyfer sucht?

kehrt am Schluß nahezu wörtlich wieder (523 ff.), so als sei nichts entgegnet worden. Ein mehrzeiliges Urteil schließt die Argumentation ab und begibt sich zur Ausgangssituation zurück. Der Dialog erscheint als kommentierter Monolog. Der Schwerpunkt liegt bei einem Sprecher, um dessen Rede die Antworten des Partners sich glossierend herumbewegen. Die Gesinnungsänderung Leos, die dann doch erzielt wird, wird nicht vorgeführt, sondern nur als vollendet präsentiert.

Kampflos verharren die Gegensätze auf der Szene. Die Gespaltenheit der Welt ist mit dem Sündenfall gegeben und durch keine menschliche Tat aus der Welt zu schaffen. Die mikrologische Restaurierung der aufgestörten Schöpfungsordnung, wie sie das spanische und französische Drama leisten, ist der Welt des schlesischen Barockdichters verwehrt²³). Was immer an Tat geschieht, das setzt keinen Wertakzent, das löst den Dualismus von Gut und Böse nicht auf; es bestätigt ihn. Die Spannung zwischen Märtyrer und geschichtlicher Welt, latent im Anfang des Spiels jeweils gegeben, wird im Martyrium nicht beseitigt, sondern gesteigert. Angesichts dieses Verhängnisses sinken die Sprecher reflektierend auf ihre Positionen endgültig zurück und erweisen die Aussichtslosigkeit, mit der Macht des Wortes die Welt zu bewegen. Schon von sich aus verzichtet das sentenziöse Material, das an der Antithese teilhat, auf Weltwirksamkeit. Fricke hat nachgewiesen²⁴), wie der Gedanke, indem er von der unbestreitbaren Kausalverknüpfung des Naturgeschehens allegorisch periphrasiert wird, sich zur Höhe eines unwidersprechlichen Gesetzes erhebt. Indessen befriedigt diese Deutung, die eine private Ansicht der dramatischen Person zur Form des Gesetzes verfestigt sehen will, nicht ganz. Sie macht eine spätere Dramenform zur Voraussetzung dieser frühen, eigenständigen. Der die Form von innen begründende Vorgang verläuft umgekehrt: Das objektive Gesetz, das Bild des Universalen, wird von der Figur als private Meinung angenommen und vorgewiesen. Daraus ergibt sich die Statuarik des „dramatischen“ Gedankens: Der Dualismus ist das immer bleibende Thema, angeschlagen in Bericht, szenischer Aktion und schließlich in der Reflexion, in der Sentenz. Das Wort bezeugt den Zustand, nicht den Lauf der Welt.

Wie tief solche Antithetik die Werkstruktur bedingt, zeigt sich am deutlichsten schließlich in ihrer Umkehrung: in der Antithetik des Allegorischen. Spaltet sich in den bisher besprochenen Formen der eine und unveränderliche Gegensatz in einen vielfältigen Fächer von Gegensätzen auf, so versammelt in ihr sich umgekehrt das Vielfältige im Einen. Ein allegorisches Zeichen bedeutet Satz und Gegensatz, Leben und Tod, Ruhm und Schande. „Leo Armenius“, II 515 f.:

Theodosia:

Ach blut! bedenckt den traum, der eure mutter schreckte!

Leo:

Bedencke, was diß blut uns oft für furcht erweckte!

Michaels Blut bedeutet, bei der Hinrichtung vergossen, als Bild zweierlei: Festigung und — sofern es mit einem alten Vorzeichen identifiziert wird — Bedrohung der Herrschaft. Die gleiche Doppeldeutigkeit allegorischer Zeichenhaftigkeit notiert der große Monolog Papinians:

Was ists Papinian daß du die Spitz erreicht?

Daß keiner dir an Stand, noch Macht, noch Hoheit gleicht?

Wenn eben diß die Klipp an der dein Schiff wird brechen! (I 21 ff.)

Den wichtigsten Beleg aber bringt das Märtyrerspiel in seiner Schlußszene: Die Leiche des Märtyrers ist Zeugnis beständigen Geistes. Gleichzeitig aber ist sie Gegenstand der Klage. Hoffnung und Trauer sprechen aus *einem* Zeichen. Die Zwiespältigkeit des Lebens lagert sich in einem scheinbar einhelligen Bildkörper ab, der aber im Augenblick, da er zum Objekt der Betrachtung wird, sich als changierendes Gewebe präsentiert, dessen unentschiedene Polyvalenz die Phasen geschichtlicher Umschläglichkeit gleichzeitig vorweist.

4. Häufung

Vor Lessing verstand die Theorie unter „Handlung“ einen materiellen Ablauf; der-Begriff bezeichnete ungefähr das, was heute Robert Petsch als „Handlung“ gegen den „Vorgang“ abgrenzt²⁵). Lessing als erster wollte den Begriff der Handlung erweitert und vergeistigt aufgefaßt wissen. „Nicht nur das ist Handlung, wo die Körper so tätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern“, sondern es ist auch „jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung.“²⁶) Offensichtlich richtet sich die Polemik Lessings gegen eine Dramatik, deren Handlung ein Zerfallsprodukt der barocken Aktion war: ein Ablauf, der, vom Geschichtsbegriff abgeschnitten, tote Materie zur Exemplifizierung eines moralischen Lehrsatzes zelebrierte. Das „klassische“ Beispiel gibt Gottsched in seiner Kritischen Dichtkunst, wenn er an mehreren Stellen²⁷) zunächst die Fabel des „Ödipus“ herauspräpariert, die dabei das Ansehen eines sinnlosen, skandalösen Ereignisses annimmt, und ihr dann den moralischen Lehrsatz unterschiebt. Wo aber das Stoffliche noch selbst am dualistischen Weltzustand beteiligt und dessen nichtige Seite allegorisch zu bezeichnen berufen ist, gilt die Forderung „verinnerlichter Handlung“ nicht. Die Expansion politischen Treibens in den Trauerspielen Lohensteins gegenüber den Trauerspielen des Gryphius geht Hand in Hand mit dem Anwachsen der dem Text eingegliederten geographischen, ethnologischen und historischen Details; unverarbeiteter Tatsachenstoff belastet und hemmt die Handlung, die sich befreien möchte.

Sie erstickt in ihrer Materialität und kommt dadurch nicht zu dem, was keimhaft in ihr schon angelegt ist. Wie überall, so bewahrt auch hier Gryphius ausgewogenere Proportionen. Und doch findet sich bei Lohenstein nichts, was Gryphius nicht schon vorgebildet und zu einem wiederholbaren, traditionsbildenden Formtypus geprägt hätte.

Historisch gesehen, übersetzt er einen alten Stilzug des Humanismus, der über Fischart und Weckherlin in das 17. Jahrhundert herüberwandert, in die szenische Gattung. Die „Wörterwildnis“ Fischarts, „deren Reiz in der wuchernden Kraft liegt, nicht unmittelbar in der Dynamik des Baues der Wortfolge“²⁸⁾, entspringt, wie Hankamer zeigt, der Sprachtheorie der Humanisten: Das Wesentliche des Sprechens ist die Wahl der Worte, nicht die Fügung, Disposition des Satzes. Fischarts Prosa — „oft seitenlang eher Lexikon als Satz“²⁹⁾ — übersteigert diese Sprachtheorie bis zur Komik. Es kommt ihr durchaus nicht darauf an, einen Denk- oder Erlebnisprozeß in der Gliederung, Schichtung und Aufgipfelung der syntaktischen Einheiten niederzuschreiben; sie sieht sich zur Anschauung vor etwas, das außer ihr ist, gestellt und spricht es aus. Das „Erlebnis“, von dem sie angeregt wird, ist das Erlebnis des Einen und Unwandelbaren. Während der Rhythmus einer in der Zeit sich entfaltenden Periode eine sprachliche Wirklichkeit aufbaut, deren Wachstumsprozeß zwischen Anfang und Ende der Wortfolge der Prozeß ihres eigenen, inneren, abenteuerlichen Werdens, Lebens und Vergehens ist, beginnt und endet die Periode Fischarts willkürlich: der Satz entfaltet sich nicht, er birgt keine Spannungs- und Lösungsvorgänge logischer oder emotioneller Art, er ist an jedem Punkte seiner Entwicklung sich selbst gleich, — er ist „undramatisch“. Diese Prosa nimmt die humanistische Theorie von den Wörtern als Spiegelungen der „Sachen“ dermaßen wörtlich, daß die Welt in der Schicht der Sprache überhaupt nur noch aus „Sachen“ besteht: Entwicklungslos ruht die Welt in ihren Einzelformen. Der Affekt, der hinter der Sprache spürbar wird, ist der Affekt des Beschuldigungs, des Bei-Namen-Nennens, nicht der Affekt des Beweisens, Produzierens oder Erlebens³⁰⁾. Der Prozeß der „Materialisierung“, den er in seinen Anhäufungen von Nomina und ihres Bewegungsgehaltes entkleideten Verben ausdrückt, benutzt also die Zeit, in der die Rede verläuft, zum Nachweis, daß alles, wovon sie handelt, zeitlos ist, wie „Sachen“ es sind.

Dies setzt Weckherlin fort. „Die allgemeinste Art quantitativen Gestaltungswillens in der Literatur ist schon seit Weckherlin die Anhäufung von Bildern und Metaphern für ein und dasselbe Ding.“³¹⁾ Der quantitative Gestaltungswille führt zum Ikon. Wenn der Anonymus C. H. in Neukirchs Sammlung seitenlange Gedichte vorstellt, die unter dem Gattungsnamen „Abbildungen“ unermüdlich Bilder und Vergleiche für die Augen, die Lippen, den Hals und andere Körperteile zusammentragen, so ist das die geistlosere Parallele zu einem Grundsatz, der Fischarts und Weckherlins Dichtung bestimmt. „Wie nach dem Leipnizschen Gleichnis Spiegel einen Marktplatz, so umgibt die Fülle des Besonderen unsicher peripherisch

einen Mittelpunkt.³²⁾ In dem Vermögen des Worts, einen ruhenden Punkt einzukreisen und in immer neuen Metaphern wiederzugeben, gibt der literarische Stil des Barockjahrhunderts und auch der Stil des Einzelwerkes sich in wesentlichem Sinne der Definition preis. Während die Wiederholungen, Variationen und Umschreibungen in Herders Sprachstil den Versuch ausdrücken, das Unsagbare und unter den Händen sich Verwandelnde so oft anzudeuten, bis es aus dem Zusammenspiel der einzelnen, sich ablösenden Urteile als eine schließlich doch noch undefinierte Ahnung heraustritt, eignet dem Barockstil eine dringliche Insistenz: Alle seine Glieder bezeugen die Unveränderlichkeit des einmal Genannten.

Daß die Anmerkungen, die den Trauerspielen im Druck beigegeben sind, nicht als kuriose Zutat zum eigentlichen Text abgetan werden können, darauf hinzuweisen bot sich schon mehrmals die Gelegenheit. Jetzt zeigen sie sich abermals von einer neuen Seite. Indem sie für einzelne Szenen, Verse und Namen Material herantragen, das für das Verständnis des Handlungsganges durchaus entbehrlich wäre, deuten sie nicht nur auf eine poetische Haltung hin, die wissenschaftlichem Gestalten verwandt ist, sie teilen sich dem Text selbst mit und bestimmen die Eigenart seiner Aussageweise. Gerade weil sie als „nöthige Anmerkungen“ (Lohenstein) bezeichnet sind, beweisen sie die Unerheblichkeit oder Zweitrangigkeit dessen, daran sie vorbeireden: des Ablaufs der Aktionen. Der Klage Maria Stuarts in der zweiten Abhandlung des „Carolus Stuardus“ (Vers 161 bis 252) sind nicht weniger als 17 Anmerkungen beigegeben. Dem Monolog ist ein historischer Wissensstoff zugeordnet, der mit immer neuen Belegen den Frevel an der Souveränität zeigt. Die Aktion versinkt in dem aufgetürmten Stoff, aus dem sie entstanden war.

Was die Anmerkungen erstreben, führt die Sprache fort. Eines ihrer auffälligsten Stilmerkmale ist die Zusammenballung von Relativsätzen. Der Hauptsatz in der Periode „Leo Armenius“ I 291 bis 302 lautet: „Der mensch . . . (, der) ist.“ Elf attributive Relativsätze zum Subjekt, zwei das Prädikatsnomen ersetzende Relativsätze gliedern sich ihm an. Die Nebensätze scharen sich um Subjekt und Prädikat nicht anders als die Anmerkungen um ihre Textstellen. Die syntaktische Bewegung erstarrt und reiht Eigenschaften Leos und seiner Anhänger aneinander. Namentlich das Subjekt erscheint von Attributen eingekreist. Immer neue Beispiele sollen sein Wesen namhaft machen. Auf engstem Raume tritt das Belastungsmaterial noch einmal zusammen, das in der Verschwörerszene zu Beginn des Trauerspiels und in der vorangegangenen Unterredung zwischen Exaboli und Michael bereits zur Sprache kam. Die Satzkonstruktion schichtet sich also in die Vertikale auf. Der appositionelle Charakter des Attributs zeigt die Aussage gebannt in eine Summe von einzelnen Belegen, die die logische Entfaltung des Satzes sabotieren. Die Häufung einfacher Satzteile tritt immer dann ein, wenn die szenische Situation sich krisenhaft zuspitzt:

Was ist ein printz doch mehr als ein gekrönter knecht,
Den ieden augenblick was hoch, was tieff, was schlecht,

Was mächtig, trotz und hönt, den stets von beyden seiten
Neid, untreu, argwohn, haß, schmerz, angst und furcht bestreiten.

(„Leo Armenius“, I 153 ff.)

Die Vervielfältigung der einzelnen Satzglieder bringt in die syntaktische Fügung ein Moment des Statischen hinein. Ihre hartnäckig das einmal angeschlagene Thema beibehaltende Redeweise wird in den berühmten „Schimpfkanonaden“, wo die Satzordnung überhaupt aufgegeben wird, vollends durchsichtig:

Treu-loser aberwitz! Durch wahn verführter mann!...

Durcheuffeltes gemüth! Vermaledeyte sinnen!

(„Leo Armenius“, I 141 ff.)

Die Häufungen sind weit davon entfernt, in einer großen, strömenden Bewegung aufzugehen. Sie sind Signaturen einer Leidenschaft, die gebannt vor ihrem Objekt steht und ihre Urteile austeilt wie Hammerschläge, die stets den gleichen Punkt treffen. Stachel verweist auf ähnliche Wiederholungen und bemerkt dazu, daß sie den Redner nicht von der Stelle kommen lassen³³). Dies ist denn auch das Entscheidende: Gewisse, dem humanistischen Wissenschaftsbetriebe und der Rhetorik entstammende poetische Verfahrensweisen übernehmen im Zusammenhang der szenischen Kunstform eine eigentümliche Funktion, die unabhängig von der ist, die sie am Ort ihres historischen Ursprungs gehabt haben mögen. Sie sammeln um die Handlung Dingliches an, das sich metaphorisch auflöst, um Entwicklung, die immer auf ein Inneres verweist, zu vermeiden. Im Anschluß an die Tradition, an die Formeln des Humanismus und der gesamten verfügbaren Literatur gewinnt das Trauerspiel die Möglichkeit, eine „Versteinerung“ seiner Gestalt herbeizuführen, die die Monumentalität und Unangreifbarkeit des Ausdrucks verbürgt. Die „Fesseln der lateinischen und romanischen Logik im Kanzleistil der Barockperiode“³⁴) sind freiwillig übernommen in dem Sinne, daß sie den Ausdruck zur objektiven Prägnanz, zur allseitig geschlossenen, weiterzureichenden Form festigen.

5. Reflexion und Klage vor der Aktion

Zwei Antworten hat das Trauerspiel auf die von ihm präsentierte Sinnlosigkeit des irdisch-geschichtlichen Scheinbetriebes bereit: Die Reflexion (mit ihrer gesteigerten Abart, der Klage) und die Haltung des Märtyrers. Beide Antworten sind Formen des sich Entziehens, des Ausweichens aus dem Strome dessen, was sich entwickelt. Und damit kommt die Betrachtung der Struktur zu der Erscheinung, die das Bild des Gryphschen Trauerspielwerks am stärksten beherrscht. Von mehreren Seiten aus wurde bisher das Wesen der szenischen Aktion beschrieben: Ihr Verhältnis zu den Zeitformen, in denen sie sich darstellte, ihre typologische Funktion, ihr antithetischer und ostinat beim Leitthema verweilender Aufbau gaben sich zu erkennen. Und es stellte sich heraus, daß sich in allen diesen Eigenschaften ihr Hang ausdrückte, der Bestimmung, der sie vermöge ihrer erzählbaren Bestandteile, der Folge von Taten, Leiden und Veränderungen politischer Kräfteverhältnisse unter-

steht, sich zu widersetzen und Begriffen von der Handlung, die neueren Datums sind, zu entschlüpfen. Diese Tendenz nun wird von einem großen oratorischen Apparat der Klagen und Betrachtungen aufgenommen. Er zieht die Summe aus dem, was die Aktion selbst schon präsentierte. Berücksichtigt man den Umfang, den dieser Apparat auf der Szene beansprucht, und sein Verhältnis zur Aktion, so wird klar, daß das Trauerspiel weniger die Darstellung einer beklagenswerten Handlung als vielmehr die Darstellung der Klage selbst ist, — einer Klage, die außerhalb jeder zu vergegenwärtigenden Entwicklung steht, die von Anfang bis Ende unverändert da ist und deren Aussagen, an welchem Punkt des Gesamtgeschehens auch immer, absolut gültig sind. Das Trauerspiel entfaltet anlässlich des Unterganges (oder des drohenden Unterganges) seines Protagonisten ein großartiges Schauspiel der Form. Die Handlungselemente haben in diesem Schauspiel nur noch insofern Daseinsberechtigung, als sie den Anlaß für das Gepränge der klagenden und betrachtenden Rede abgeben.

Die Beschreibung dieser Zusammenhänge muß von den die Aktionen einkreisenden Reyen ausgehen. „So wie der Chor in die Sprache *Leben* bringt, so bringt er *Ruhe* in die Handlung.“³⁵⁾ Freilich ist die Ruhe, die Schiller vom Chor erwartet, eine andere als die, welche die Reyen gewähren. Schiller plant den Chor rhythmisch ein, er stellt ihn in engsten formalen Zusammenhang mit dem Vorgang, auf den er sich antithetisch bezieht. Der Chor des barocken Trauerspiels hat eine andere Aufgabe. Die Zäsuren, die er setzt, die Ruhe, die er in die Handlung bringt, entspringen nicht dem rhythmisch belebten Gegensatz von bewegter Aktion und reflektierendem Verweilen. Denn was ihm an oratorisch-betrachtender Monumentalität eigen ist, das steht nicht in Spannung zur „eigentlichen“ Szene; es findet dort selbst sich wieder. Szenische Reflexion und Klage bereiten sich in den Reyen eine besondere, kanonisierte Form, die einen zusätzlichen Rahmen um die Abhandlungen spannt. Die Reyen gliedern das reflektorische Material zu „Abhandlungen“.

Alle Reyen knüpfen nur an abgelöste Einzelheiten des vorangegangenen Spiels an und erheben sich zu einer für sich bestehenden, absoluten Aussage. Flemmings Bemerkung: „Bei den Schlesiern setzt sich der Gehalt des Ganzen hier in Stimme um und enthüllt den Sinn des Geschehenen“³⁶⁾ ist nur richtig, wenn man unter „Gehalt“ das begrenzte thematische Gerüst versteht. Die Reyen sind Teile der Struktur, nicht deren Deutung.

Sie übernehmen eine doppelte Aufgabe. Zunächst sammeln sie, wie die übrigen, innerszenischen Partien der Reflexion und der Klage, Urteile und Stimmungen. Ferner zerlegen sie den Gesamtprozeß vermöge ihrer formalen Fassung in Kapitel. Der Vergleich mit einer früheren Dramenform kann die Art dieser Gliederung deutlich machen. In Spangenberg's „Saul“³⁷⁾ (1602) endet jeder Akt mit einem großen Chor. Die Handlung läuft auf diesen Punkt zielstrebig hin und findet hier ihre Auslegung. Als Beispiel diene eine Skizze der ersten drei Akte. I.: Ankunft Davids im Lager, Bericht über Goliaths Unternehmungen, Entschluß zum Kampf,

Zweikampf, Goliaths Tod, Saul ehrt den Sieger. Chorus: Hymnisches Loblied auf Davids Tat. II.: Freundschaft zwischen David und Jonathan, Verschwörung der Teufel, Sauls Wahnsinn. Chorus: Klage über Sauls Verwirrung. III.: Davids Gefangennahme, seine Befreiung durch Michael, Einfall der Philister. Chorus: empfiehlt frommen Lebenswandel, der vor Heimsuchungen (Philister) bewahrt. — Auf diese Weise entsteht eine schlichte Einheit von Handlungsabschnitt und Akt. Die Gliederung der Kunstform ist die natürliche Gliederung des Geschehens. Der Chor, dem alles zugeordnet ist, prägt den einzelnen Akt zur geschlossenen Etappe des Gesamtverlaufs. Der Epilog faßt dann noch einmal alles zum moralisch ausdeutbaren Tableau zusammen. Die Reflexion des Chores ergibt sich als Ertrag des vorangegangenen Geschehens, sie wächst im Handlungsprozeß langsam heran. — Und dagegen nun die Reyen bei Gryphius. Was zunächst, wenn der Blick vom Reformationsdrama aus der Zeit um 1600 herüberwandert, auffällt, ist der Anschein völliger Zufälligkeit des jeweils von den Reyen angeschlagenen Themas. Die logische Konsequenz, mit der sich im „Saul“ die Chöre aus der Handlung ergeben, scheint von Willkür ersetzt. Der Reyen am Ende der dritten Abhandlung in „Cardenio und Celine“ (Die Zeit. Der Mensch. Die vier Theile des Jahres) könnte an jeder Stelle jedes Trauerspiels stehen. In „Carolus Stuardus“ (B) sind die ersten beiden Reyen gegenüber A in ganz andere Zusammenhänge gestellt worden. Der Chor der ermordeten Engelländischen Könige, der in A der Szene mit Carolus und den Prinzen folgt, schließt sich in B an die Szene der Aufständischen mit der vorbereitenden Besprechung der Hinrichtung an. In A beschließt der Chor der Syrenen den Dialog zwischen dem Hofmeister des Pfaltz-Graff-Chur-Fürsten und dem Gesandten aus Holland; in B die Szene Carolus und Kinder. Nun bemerkt zwar H. Powell: „Thus Gryph's procedure in enlarging his Drama destroyed the inner unity of chorus and plot“³⁸), aber die Frage ist, ob eine innere Einheit, die durch solche Versetzung zerstört werden könnte, wirklich je bestand. Zwar fügen die apokalyptischen Visionen des Sirenenchores sich an die Hinrichtungsvorbereitungen der „Independentschen Rotte“ und den ahnungsvollen Dialog des Gesandten mit dem Hofmeister gut an: Sie transponieren das Vorausgegangene auf eine mythologische Ebene. Aber wie ist es in B? Hier folgen sie auf den Abschied Carols von seinen Kindern und auf den Ausdruck seiner Bereitschaft, die Königskrone mit der Märtyrerkrone zu vertauschen. Die Klage der Sirenen:

Des Himmels Licht entbranter Schlag

Geht auff der Völcker Hirten loß . . . (II 561 f. B)

stellt den Tod des Königs in die Reihe gesamteuropäischer Untergangs- und Verfallsymptome. Den Reyen verbindet sowohl mit der aktiven wie mit der passiven Partei des Geschehens thematische Einheitlichkeit, und das wäre in gleichem Maße an jeder Phase der Handlung der Fall. Reyen und Szene gewinnen in der Reflexion einen Grad allgemeiner Gültigkeit, in die das Einzelne eingeht. Daß die Reyen, von ablösbaren äußerlichen Anspielungen abgesehen, überall sich einfügen, besagt, daß

sie nirgends eine speziellere, situationsbedingte Funktion haben. Wenn Themis den Helden direkt anspricht:

Du steh Papinian!

Sieh kein bedräuen an! (III 535 f.)

und die Rasereyen zur Bestrafung des Mörders aufruft, so kommentiert diese allegorische Szene das Trauerspiel als einen im ganzen überblickbaren und gegenwärtigen Verlauf. Zwar bezieht sich dieser Reyen auch auf den konkreten Handlungsstand (571 ff.). Aber der sentenziöse Ertrag der Reflexion entwächst der begrenzten Situation und erklärt die Situation zum mikrologischen Spiegelbild des Ganzen. Die Reyen-Szene wird zum Trionfo der Gerechtigkeit (580 ff.). Das Auftreten der Reyen im Ablauf der Handlung bewirkt nicht eine Gliederung in dem Sinne, daß sie Szenengruppen zu mehr oder weniger einheitlichen Abläufen zusammenbänden, sondern sie zerlegen die Gesamtmasse des Geschehens durch äußerliche Einwirkung in einzelne gleichwertige Bilder. Dies gilt von den Reyen des „Leo Armenius“ ebenso wie von den Reyen des „Papinian“.

Überall verwandelt sich die exegetische Intention in eine sich selbst genügende Abhandlung. Sie tritt neben den vorangegangenen oder folgenden Akt, der ja selbst „Abhandlung“ ist, und entfremdet, wie dieser, ein herausgelöstes Handlungsmotiv zum Objekt, an dem Demonstrationen möglich sind, sofern sie nicht überhaupt in allegorischem Spiel das Demonstrationsobjekt sich selbst schafft. Indem die „vor“ der Aktion stehenden Reflexionen sich in den Reyen eigene Reservate aussparen, erscheinen sie über das Spiel ausgeteilt wie Devisen über gewisse barocke Kupferstiche, davon ein schönes Beispiel eine Quelle für den „Carolus Stuardus“ bietet („Imago regis Caroli“³⁹). Die historische Entwicklung der Reyenform bei Gryphius besteht aber nun darin, daß die Selbständigkeit ihrer vom Spiel nur angeregten Beobachtungen und Betrachtungen im Laufe der Zeit immer unverschleierte zur Rechtfertigung eines eigenen Formtypus' wird. Dabei verlagert sich das Schwerkraft von der reinen Reflexion in Hymne und Ode zum allegorisch-mythologischen *Spiel*. An die Reyen ist also nicht mehr die Frage zu stellen, inwieweit sie „inhaltlich“ mit der szenischen Aktion verbunden sind, sondern inwieweit sie es vermögen, innerhalb des Werkganzen sich eine eigene Form aufzubauen. Die Entwicklung der Reyen ist gekennzeichnet von dem Zurücktretenden des Chores und dem Auftreten einer Vorform des Interludiums, das dann bei den Ordensdramatikern eine so überragende Rolle zugewiesen bekommt. Die Reflexion der Höflinge über die Macht der Sprache (I 509 ff.) oder über „den wechsel aller dinge“ (II 617 ff.) in „Leo Armenius“ ist vom szenischen Dialog noch nicht so ausdrücklich abgesetzt wie das allegorische Spiel zwischen Themis und den Rasereyen des zweiten „Papinian“-Aktes. So wird bestätigt und erweitert, was schon die Analysen des Handlungsaufbaus ergaben: Das Trauerspiel des Gryphius verliert⁴⁰) im Laufe der Zeit die ungegliederte, auf einen Bild- und Erlebniskomplex eingestellte Geschlossenheit und löst sich in Kombinationen verschieden gestalteter, von Zäsuren getrennter

Einheiten auf. Während in „Leo Armenius“ die Reyen noch wenig pointierte Pausen eines Geschehens sind, das sich gleichsam in einem Atemzug aussprechen möchte, bilden sie im „Papinian“ selbständige, kunstvoll organisierte Szenen⁴¹). Daß die Oper eine ähnliche Entwicklung nimmt, wurde gezeigt.

Die Reyenform wiederholt, was schon im Innern der Szene ausgebildet ist. Der Reyen der Hofe-Junkern („Papinian“ I 373 ff.) nimmt mit seiner Reflexion über die *aurea mediocritas* das Thema des einleitenden Monologs auf. Was hier chorisch-oratorische, ist dort monologische Erörterung. Der Monolog zeigt den Bericht über den Stand der Handlung eingeschlossen von reflektierenden Partien. Die Verse 1 bis 31 entwickeln die Beschwerlichkeit und Bedrohtheit einer über das gemeine Maß herausgehobenen Existenz, dann folgt die von Klage durchsetzte Nachricht über die Zustände am Hof, eine abschließende Sentenz kehrt zum Ausgangspunkt zurück:

Ein Schatten-reicher Baum wird von dem Himmel getroffen:

Ein Strauch steht unversehrt. (152 f.)

Der erste „Papinian“-Akt ist ein Paradigma oratorischer Form. Der Monolog als Ganzes korrespondiert mit dem Reyen: Die Handlung des Aktes ist von betrachtender Rede eingeschlossen. Der Beginn des Monologs korrespondiert mit dem Schluß: Der Bericht über die Ausgangssituation ist in sentenziös verhärtete Reflexion eingebettet. In „Cardenio und Celinde“ übernimmt diese Kreisbewegung der zu ihrem Beginn zurückkehrenden Reflexion die Ordnungsgewalt über den ganzen Aufbau. Das Trauerspiel beginnt und endet mit kommentiertem Bericht, der in kongruente Sentenzen eingeht. Das kompositionelle Denken steigt aus allgemeinen Urteilen in die konkrete Aktion herab und steigt zum Allgemeinen wieder empor. Die Aktion ist Teil rhetorischen Vortrags: Das Vorgängliche und Besondere ist, für sich genommen, totes Material, das erst, wenn es in das Kraftfeld der Reflexion gerät, Bedeutung aufnimmt. Wo immer die Spannung des Lebens im Trauerspiele eine extreme Situation — Mord, Hinrichtung, Marter — hervorbringt, treten lange Partien monologischer und dialogischer Erörterung auf. Im „Leo Armenius“ ist solche Wendung zum Zuschauergespräch noch weniger ausdrücklich als in den späteren Dramen. Der dritte Eingang der ersten Abhandlung, der zweite Eingang der zweiten Abhandlung knüpfen jeweils an eine pointiert abgeschlossene Aktionsszene an; ihre Argumente bleiben aber noch so dem Augenblick verbunden, daß die Höhe reiner Reflexion nicht gewonnen wird. Erst in „Carolus Stuardus“ kommt die oratorische Form ganz zu sich selbst. Eine Prägung, wie die zweite Abhandlung sie bringt, wird beherrschend:

Carolus:

Diß ist der letzte Dinst, es geht nunmehr an scheiden!

Juxton:

Was scheidet nicht die Welt? Was ist das immer steh'

Vnd nicht oft unverhofft, in einem Nun vergeh . . . (290 ff.)

An das Stichwort „scheiden“ knüpft eine lange, vom Gegenwärtigen ganz abgelöste Betrachtung an. Über das Bild des Königs, der dem Tode entgegengeht, breitet sich ein engmaschiges Netz von Reflexionen und Sentenzen. Einem kleinen Handlungszug entsprechen große, arios ausgeführte Erörterungen. Die Geschichte wird ganz zum Objekt vermöge der Eindringlichkeit des Kommentars. „Handlungsdialog“ verwandelt sich unversehens in Zuschauergespräch (vgl. insbesondere III 665 bis 784). Und so, wie die Aktion der Anlaß zur Reflexion wird, so wird sie schließlich Anlaß zur Klage. Der Kommentar der Jungfrauen zur Hinrichtung („Carolus Stuardus“ V 411 ff.) verschmilzt mit dem Gebet des Königs zu einem großen Klagechor. In diesen Formen erfüllt sich die Idee des Trauerspiels, und, so gesehen, ist sein Aufbau wirklich „Endgipfelkomposition“, obgleich Helmut Kappeler⁴²⁾ diese Bestimmung aus der isolierten Handlungsführung gewinnt. Die Handlung endet jeweils lange vor Schluß des Spiels. Die letzte Szene des Trauerspiels ist das Oratorium: Am Ende der Geschichte wird das Wort endgültig frei. „Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto idu fortunam felicia regna vertentem?“ Zielt diese für die Definition des Tragischen im ganzen Mittelalter maßgebende Formulierung des Boethius⁴³⁾ auch zunächst auf Inhalt oder Vorwurf der Tragödie, so verrät sie doch, daß nicht der Vorgang selbst, sondern die Reaktion auf den Vorgang als das Entscheidende gilt. Das barocke Trauerspiel konserviert einen Nachklang mittelalterlichen Denkens. Der sensibel die Fülle der Phänomene durchwandernde Kunstverstand Walter Benjamins hat auch hier eine erhellende Formulierung gefunden: Die Sentenz ließe „als Rahmen, als obligater Ausschnitt sich bezeichnen, in den die Handlung, stets verändert, stoßweise einrückt, um sich als emblematisches Sujet darin zu zeigen“⁴⁴⁾. Die Erkenntnis der funktionellen Gleichwertigkeit von Reflexion, Sentenz und Klage hat diese Bemerkung zu ergänzen. Denn die Reflexion und ihr Ergebnis, die Sentenz, entspringen wie die Klage der Anschauung eines unheilvollen, doppeldeutigen Verlaufes. Aber wo die Klage nur negiert, versuchen Reflexion und Sentenz Negation und tröstliche Erkenntnis in übersichtliche Abstraktionen zu bannen. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe bestimmt den Umfang des reflektorischen Apparates. Das Trauerspiel als großes, in immer den gleichen dynamischen Steigerungen und Neuansätzen gefügtes Lamento ist kein Drama: Durch alle Variationen hindurch bleibt sein Kern unverändert; Urteil und Klage lösen einander ab, ohne Aussicht, daß ein Durchbruch zur Synthese sich ergäbe. Gryphs „Dichten ist im wesentlichen ein Monolog der Seele vor der Gottheit, dem unendlich fernen und gewaltigen Ewigen“⁴⁵⁾. Von diesem Urteil ist freilich alles das abzulösen, was bei Hankamer und Gundolf auf die Subjektivität der Dichterpersönlichkeit hinzielt. Die Seele, die sich in der oratorischen Form monologisch entfaltet, ist ein theologischer, kein subjektiver Begriff.

Die Veroperung, das heißt die Isolierung des Details aus der handlungsmäßigen Gesamtbewegung setzt nicht, wie Erik Lunding⁴⁶⁾ glaubt, erst bei Hallmann ein. Dort wird lediglich dieses Verfahren so bewußt als Effekt eingesetzt, daß die Struk-

tur zerfällt: Der Schmerz ist rhetorisch zu sehr verdünnt, als daß er sie noch tragen könnte. Schon bei Lohenstein setzt diese „Säkularisierung“ des Kunstmittels ein. Die endlosen militärisch-politischen Erörterungen in der „Cleopatra“ haben mit Gryphs chorischer Form nur noch wenig gemein. Weder haben sie eigene Würde, noch strahlen sie auf die Aktionen aus. Sie sind tote Stellen.

6. Das stumme Bild

Den Versuch der Reyen und des szenischen Kommentars, sich der Handlung so aufzuerlegen, daß sie als ein abgeschlossenes, nicht länger der Entwicklung unterworfenen Ideogramm erscheint, vollendet schließlich das Vermögen der Szene, das stumme Bild hervorzubringen. Denn „was sind Worte noth, Dafern die Vnschuld spricht und zeuget mit dem Tod“⁴⁷⁾. Die Schlußszene des „Timon von Athen“, wo die beschriftete Grabtafel die Summe eines Lebens zieht, kommt sehr nahe an das schlesische Barocktrauerspiel heran; und wir erinnern uns der Empfehlung Sigmund von Birkens, in Heldenspielen Begräbnisse und Grabschriften einzumengen⁴⁸⁾. Dies ist denn auch wieder eine Erscheinung, die unmittelbar aus der Tradition der englischen Bandenstücke hergeleitet werden kann. Es spricht auch noch etwas anderes mit. Als der Trionfo mit ausgehender Renaissance allmählich seinen natürlichen Ort unter freiem Himmel verließ und in den Saal übersiedelte⁴⁹⁾, teilte er sich dem Trauerspiel mit. Wenn Papinian das abgeschlagene Haupt seines Kindes anspricht: „Nun seh ich, O mein Kind! was ich von dir geglaubt!“ (V 278), erweist Standhaftigkeit in stummem Zeichen ihren Triumph über den Tod: Die Szene drückt die Verwandlung des Denkens in Anschauung, des Vorgangs in Bild aus. Von der sterbenden Majestät verkündet das Zuschauergespräch: „Itzt lifert er die Leichen Auff Brittens Schau-gerüst, zu einem Greuel-Zeichen“ (III 485 f.). Und der Protagonist, der auf der Szene steht und sich selbst als Beispiel des Weltenlaufs vorstellt, ist zum allegorischen Tableau vivant geworden. „Leo Armenius“, V 410 f.:

Ihr menschen, schaut uns an!

Ihr geister, hört uns zu!

„Papinian“, V 499:

Schaut an mir, schaut und lernt, was wir zu hoffen haben . . .

Die Tableaux vivants treten schon im 16. Jahrhundert in Deutschland in Verbindung mit dramatischen Darstellungen auf⁵⁰⁾. Nur einmal, in „Carolus Stuardus“ (V 93 ff.), hat Gryphius das stumme Bild, pantomimisch belebt, in dieser, dem volkstümlichen Genre geläufigen Art eingesetzt. Im übrigen läßt er es sich, ähnlich wie Shakespeare, unausdrücklich als Ergebnis der Handlung einstellen. „Leo Armenius“, „Catharina von Georgien“, „Carolus Stuardus“ und „Papinian“ enden mit der Schaustellung der toten Körper der Helden. „Cardenio und Celinde“ bringt den Leichnam (Marcellus) auf dem Höhepunkt der Handlung. Die Klage entspringt überall einem Bilde, in dem das Vorausgegangene sich sedimentiert hat. So wie des Simplicius Traum im neunten Kapitel die Geschichte als Baum, so stellt das Schluß-

bild des Trauerspiels das Leben als zerfetzten Leichnam vor. Aus Zeit wird Raum. Witzeleien feuilletonistischen Unverstandes über die Leichen, die am Ende der Tragödie bei Shakespeare die Bühne decken, die Entrüstung einzelner Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts über szenische Gewagtheiten wie diese: „Der innere Schauplatz eröffnet sich, in welchem die Todtenmahlzeit gezeigt wird, nemlich die drey Köpfe der Kinder, mit drey Gläsern Blut“⁵¹⁾, verkennen, daß unter dem Blick des Dichters ein unheilvoller Verlauf deshalb zum unheilvollen Bilde erstarrt, weil die Verlorenheit der Geschichte unabänderlich und also ewig gegenwärtig ist wie ein Motiv der Bildkunst. Selbst jenes extremste Beispiel allegorischer Schaustellung, das der Schlußakt von „Agrippina“ bringt (Vers 180 ff.): die Beschreibung der Leiche Agrippinas, erweist noch die Identität von Begierde und Tod. Zeit und Schicksal werden zu Begriffen der theokratischen Ordnung. Die Verwandlung des Gedankens in Anschauung ist nicht Preisgabe der Intellektualität, sondern deren Ertrag⁵²⁾. Die ägyptische Hieroglyphe des Schlangenkreises, vom Humanismus als Ideogramm der Zeit gedeutet⁵³⁾, ist Muster dieser Form. Der Kreis interpretiert die Zeit, indem er sie versinnbildlicht: Sie ist Dimension dessen, was sich wiederholt. Das Bild des Toten ist nicht Effekt. Es ist Ergebnis der Reflexion.

*

Die Hinweise, die aus der Beschreibung herausgestellter Details sich ergaben, der Deutung des Einzelwerkes dienstbar zu machen, wurde schon innerhalb der systematischen Darstellung versucht. Zum Schluß soll nur noch darauf hingewiesen werden, wie jetzt die Ergebnisse des Kapitels I im Rückblick ergänzt und erweitert worden sind. Der szenische Gesamtprozeß ist nicht stilisiertes Abbild dessen, was auf dem „wirklichen“ historischen Schauplatz vor sich geht. Er gliedert die in den Dimensionen geschichtlichen Lebensraumes verlaufende Handlung in ein vielfach verstreutes Gerüst der Formen ein. Die Komposition des „Leo Armenius“, zunächst noch ganz auf die Darstellung eines historischen Geschehens, das von politischen Machtverhältnissen in Gang gehalten wird, angewiesen, entkommt deskriptiver Methode durch jenes Verfahren der Formalisierung, das im Wechsel die Gegenwärtigkeit der einen, im letzten Sinne metaphysischen Bedrohung sichtbar macht. „Das Bild der sündig-wirren, schulddunklen Welt ist der bleibende Eindruck.“⁵⁴⁾ In den Kreisbewegungen der Aktionen wird die Szene für die kosmologische Konstellation transparent. Was bleibt und in jedem Augenblick sich in ihr ausspricht, ist der Zustand der Welt nach dem Sündenfall. Das Heil ist ausgeblendet. Es ist unsichtbar gegenwärtig nur durch seinen Gegensatz. Das stumme Bild (III 33 ff., V 410 ff.) ist eindeutig: Es spiegelt den Untergang; der dialektische Umschlag, der den Tod in die Bürgschaft höheren Lebens verwandelt, bleibt aus. Er vollzieht sich aber bereits in der „Catharina von Georgien“ und setzt sich in großartiger Steigerung bis in den „Papinian“ hinein durch, wo die Aktionselemente bei ihrer Auflösung in ora-

torische Formen und stumme Bildhaftigkeit die religiöse Weltverneinung nicht mehr nur vorstellen, sondern ihre Notwendigkeit beweisen.

Innerhalb dieser Verwandlung und Differenzierung des szenischen Vortrags aber bleibt das Trauerspiel sich selbst treu. Die Darstellung echter Entwicklung wird für Gryphius niemals sinnvoll. Gottscheds Unterscheidung von epischen und dramatischen „Fabeln“ („Jene werden bloß erzählt . . . Diese hergegen werden wirklich gespielt, und also lebendig vorgestellt“⁵⁵), die in die Definition des Epischen und Dramatischen schon die Vorstellung des Handlungsmäßig-Vorgänglichen hereinnimmt, deutet die Handlung in einem Sinne, der dem 17. Jahrhundert noch fremd ist. Die Einteilung, die Schottel der Verskunst gibt, kennt den Begriff der Handlung, der „Händel“ als eine unterscheidende Bedingung des „Dramatischen“ nicht. Die genera carminum werden „getheilet nach 1. Reimmaaßen, 2. Reimschlüssen, 3. der Materi Selbst, So entweder bestehet in Trauerhändelen als Klaglieder, Grabschriften, Todtengesengen, Jammerklagen, Trauerspielen oder Tragödien“. Ebenso die „Lusthändelen“ in „Brautlieder, Geburtslieder, Freudenspiele Comoedia, Reisewünsche . . .“⁵⁶). „Händel“ haben hier noch ganz den Sinn der Abhandlung. Von traurigen oder freudigen Sachen wird „gehandelt“, sie werden von verschiedenen Seiten betrachtet und beschrieben. Die darin beschlossene Vielfältigkeit der Perspektive kennt auch die bildende Kunst. Die Zeichnung der Burg Münzenberg in Merians „Topographia Hassiae“ (1646, Stich von 1605) zeigt die Burg aus den Blickwinkeln Südost und Südwest, das heißt sie vereinigt auf ein Bild zwei perspektivische Einstellungen. Ähnlich bewegen sich die szenischen Veranstaltungen um ihre Gegenstände. Da Dichten ein beständiges Verstehen des geschichtlichen Daseins aus den Bildern und Geschehnissen bedeutet, welche die Vergangenheit aus der Offenbarung empfangen und die religiöse Tradition weitergegeben hat, derart, daß sich in allem, was geschieht, die theologische Idee der Geschichte wiedererkennt und in der poetischen Form als Wiederholung der Offenbarungsereignisse darstellt, wird an Stelle von subjektiven Intentionen das theologisch chiffrierte Sein selbst laut, ein Sein, das zwar gedacht ist von geschichtlich begrenzter Gläubigkeit, das innerhalb dieser Begrenztheit aber dem Erlebnis des Zeitgefälles und Zeitwandels nicht unterworfen ist, sondern sich niederschreibt in ein Siegel.

IV. Der ästhetische Raum

Immer deutlicher tritt heraus, wie sich das Spiel, während es die allegorische Welt seiner Figuren, Aktionen und rhetorischen Formen aufbaut, einer Distanz zwischen sich und der Welt — nicht nur wie sie scheint, auch wie sie ist — bewußt wird. Die zeitlose Form der Allegorie übernimmt im Trauerspiel des Gryphius eine einmalige ästhetische Qualität.

1. (Exkurs:) *Didaktik und Allegorie*

Eine Geschichtsschreibung des deutschen Dramas kann es sich nicht so einfach machen, die Formen, die vom Mittelalter bis zur Neuzeit dem Begriff des „Dramas“ subsummiert werden könnten, als Verwandlungen der einen Gattungsidee darzustellen. Die Passions- und Legendenspiele, die Moralitäten, das humanistische Renaissancedrama, das schlesische Trauerspiel, — jede dieser Sonderformen szenischer Gestaltung hat ihre eigenen Voraussetzungen und ihre eigene Geschichte. Das will nun aber nicht besagen, daß an diesen in der Zeit sich ablösenden Gebilden eine geschichtliche Betrachtung, die sich auf allgemeinere, den szenischen Gattungen nicht ausdrücklich angehörige Erscheinungen richtet, methodisch unzulässig wäre. Indem die einzelne Gattung aus der Tiefe ihres eigenen geistes- und formgeschichtlichen Hinterlandes sich herausbildet, wächst sie in ein umfassenderes stilgeschichtliches Geschehen hinein. Eine dieser Linien, die die Literaturgeschichte vom Mittelalter bis zur Aufklärung durchzieht, bilden Allegorese und Didaktik.

Wir treten, wenn wir vom Mysterienspiel uns der Moralität zuwenden, aus dem Kreis der Heiligen und der biblischen Figuren in die Gemeinschaft der reinen Allegorien, der zu anthropomorphen Zeichen hypostasierten Begriffe ein. Die Verwandlung systematischen Denkens in Bildersysteme mit ihrer Möglichkeit, das weite Reich der Natur, der Geschichte, des ganzen Kosmos' in einen hierarchisch geordneten Zusammenhang zu bringen, zeigt plötzlich neue Möglichkeiten, sich ästhetisch zu verwirklichen. Johan Huizinga hat darüber ausführlich gehandelt¹⁾, und von seinen Ergebnissen darf hier ausgegangen werden. Huizinga sieht das Neue, das mit dem Absterben des Mittelalters in den allegorischen Denkakt hereingetragen wird, weniger im grundsätzlichen Wandel der Intention als in einer quantitativen Steigerung des bereits gegebenen, und zwar nach zwei Richtungen hin: Die Tätigkeit der Allegorienbildung wird mechanisiert, jeder Gedanke setzt sich mit einem gewissen stumpfsinnigen Automatismus in Bildkonstellationen um; gleichzeitig, und das hängt mit diesem Vorgang ursächlich zusammen, wächst der Kreis der bildender Phantasie verfügbaren Begriffsfigurationen ins Uferlose, namentlich mit dem Einbruch der aus humanistischen Studien übernommenen antiken Mythologie. Man sieht: Dies gehört in die allgemeine, der Auffassung Konrad Burdachs gerade entgegengesetzte Konzeption Huizingas, die im 14. und 15. Jahrhundert vorwiegend Erstarrung und Verfall mittelalterlichen Form- und Ideengutes bemerkt.

Die Frage bleibt, ob, was die Allegorie betrifft, in der Steigerung des Quantums nicht auch eine Veränderung des Quale als Ursache oder Folge eingeschlossen sei, so daß auch hier etwas Neues, der Bote einer kommenden Epoche erschiene.

Denn offensichtlich — wenn man sich zunächst an den von Huizinga abgeleuchteten westlichen Kulturraum hält — ist die Vervielfältigung der anthropomorphen Begriffszeichen verbunden mit dem Abstieg der Phantasie in die dem Blick immer differenzierter entgegentretende sinnlich gegebene Welt. In „L'Abuzé en court“ des Charles de Rochefort zeichnet sich schon deutlich das Bemühen ab²⁾, eine in sinnlicher Vielfältigkeit aufblühende irdisch-ständische Wirklichkeit in alten Denkschemas darzustellen, und zwar so, daß der Abstraktionsvorgang in seiner Übersteigerung die eigene Idee zu verleugnen beginnt. Die christlich-mittelalterliche Symbolik ist in ihr finales Stadium getreten. Im erkennenden, auf Erfahrung eingestellten Bewußtsein lagert das extensive Weltgeschehen sich zum geprägten Zeichen ab. Nicht mehr sind „vor“ den Dingen die Begriffe, sondern vor den Begriffen sind die Dinge gegeben. Das Irdische erhebt den Anspruch, als *Irdisches* gedeutet zu werden. Immer neue Seiten erscheinen an der sinnlichen Gegebenheit, die jeweils Kaskaden von Begriffszeichen auslösen. Quis me liberabit de corpore mortis huius? — das ist zum Appell der Wahrheit an den Dichter geworden. Huizinga streift dieses Problem: „Chastelain und Molinet wetteifern in politischen Symbolismen; in den drei Ständen sind die Eigenschaften Mariä dargestellt; die sieben Kurfürsten, drei geistliche und vier weltliche, bedeuten die drei theologalen und vier kardinalen Tugenden; die fünf Städte . . ., die 1477 Burgund treu blieben, werden zu den fünf klugen Jungfrauen. Eigentlich hat man es hier mit einem auf den Kopf gestellten Symbolismus zu tun, in dem nicht das Tiefere nach dem Höheren, sondern das Höhere auf das Tiefere weist. Denn im Geiste des Verfassers stehen die irdischen Dinge obenan: sie sind es, zu deren Verherrlichung die himmlische Verzierung dienen soll.“³⁾ Verherrlichung des „eigentlich“ Profanen, — darauf läuft die Intention der neueren Allegorese hinaus; Verherrlichung aber in einem streng religiösen Sinne: Die in Sinnlosigkeit versinkende Welt ahmt in sehnsüchtigem Verlangen die Sprache des Ordo nach, von dem sie sich schon unendlich entfernt weiß. Sie verleugnet ihre wachsende Erdschwere. Statt daß das Bewußtsein von der Einheit der Welt die Formensprache begründete, dient die Formensprache, so wie sie übernommen werden konnte, nun umgekehrt dazu, die in der Anschauung nicht mehr wahrnehmbare Einheit in einem gewaltsamen Akt der Phantasie zu fingieren. Allegorisches Denken wird zum Schutz gegen den Aufstand der Materie, die in der Literatur ja ebenfalls laut genug die Stimme erhob⁴⁾. Das Bewußtsein des Allegorikers ist tragisch zerrissen. Die Erscheinungen stürmen auf seine Sinne ein, er nimmt sie auf, wie sie sich in ihrer kompakten Stofflichkeit bieten (wofür beim Bürger von Paris die nackte Beschreibung der Greuelthaten eindrücklich spricht), aber in der Nachbarschaft des Grauens setzt dann der Versuch einer allegorischen Sinndeutung ein: „Lors se leva la deesse de Discorde . . .“⁵⁾ Man muß also, so

paradox es auch klingt, die Allegorie als Begleiterscheinung des erwachenden naturwissenschaftlichen Denkens deuten. In dieser Form stoßen Geist und Materie hart und schmerzhaft aufeinander. Gerade darin, daß sie sich zur Einheit des Symbols nicht mehr und noch nicht durchdringen können, liegt ihr Ausdruck: In ihr hat man den letzten Versuch des Geistes zu erkennen, die ewigen Wahrheiten, ohne daß sie an die heillose Welt der Stoffe und der irdischen Formen ausgeliefert werden müßten, für die Kunst zu retten.

Mit dieser Verfassung des Allegorischen hängt nun die Didaktik, die im 15. und 16. Jahrhundert überall die Szene zu beherrschen beginnt, innig zusammen. Den Aufbau des Passionsspiel determiniert die Kontinuität des Bibeltextes. Der „Everyman“ hat eine solche verbindliche Grundlage nicht. Die im 13. Kapitel des geistlichen Romans „Barlaam und Josaphat“ gegebene Parabel von den drei Freunden kann nur in einem sehr allgemeinen Sinne als erregender Anlaß der Gestaltung genommen werden. Die unmittelbare, bis in die Verästelung der Struktur hinein wirksame „Quelle“ ist vielmehr die *Lehre*, die Lehre von der Möglichkeit menschlicher Rechtfertigung vor Gott. Sie ist als ein im vorkünstlerischen Verhalten perzipiertes Ideensystem, das schon an sich die dramatischen Phasen der Steigerung, der Krise und der Lösung birgt, anzusetzen. Dieses Verhältnis von Lehre und Spiel konstituiert aber noch nicht die didaktische Form. Die Überführung des Gedankens in allegorische Vorgänge bedeutet Schaustellung, Darbietung eines Sinnzusammenhangs; sie ist reiner Akt der Vermittlung. Von der allegorischen Aufführung der Glaubenssätze bis zu ihrer didaktischen Aktivierung in Richtung auf die widerpenstige Geisteshaltung einer Gemeinde ist ein weiterer Schritt.

Es war einer der großen Griffe Walter Benjamins, die szenische Allegorik der Renaissance und des Barock mit den Umzügen der italienischen Trionfi in Verbindung zu bringen⁶⁾. Die Trionfi-Allegorie lebt aus der Distanz zum schauenden Publikum. Die kultische Einheit von Spiel und Gemeinde ging verloren. Obwohl also, wie sich gezeigt hat, mit dem Ursprung der neueren Allegorie Trauer verknüpft ist, schafft die poetische Praxis, vermöge eines ihr immanenten Hangs zum gelehrten Virtuositentum, einen Bannkreis der Bewunderung, des oberflächlichen Staunens um ihre Schöpfungen. Die Einsicht in den Wesensgrund der Gestaltung wird dadurch erschwert. Wenn die Inszenatoren der Trionfi dickleibige Wälzer über die Bedeutung der Einzelheiten ihrer Phantasiegebilde verfassen, so wird man das nicht als eine belächelnswerte Ausschweifung des Mitteilungsbedürfnisses deuten: Im Hintergrund steht die Sorge, daß die Möglichkeiten spontaner Verständigung schwinden. Wo die Allegorie zum Träger differenzierterer Begriffssysteme wird, begibt sie sich in die Gefahr, als unverbindliche Spielerei mißverstanden zu werden. Und hier entspringt die didaktische Einsicht: Sie versucht, die verlorengegangene Einheit von Spiel und Publikum wiederherzustellen, auf dem Wege verstandesmäßiger Anrede den Zuschauer wieder in das szenische Geschehen hineinzuziehen. Die den geistlichen Spielen immanente Lehre blieb Mysterium, da die

Sprache, in der sie sich kundgab, noch unmittelbar als Gottes Wort erfahren werden konnte. Mit dem Aufkommen der didaktischen Form tritt das religiöse Erlebnis in einen ästhetischen, nicht mehr metaphysischen Raum ein. Gottes Wort wird *an jemandem, für jemanden* „demonstriert“. Im strengen Sinne kann für szenische Gattungen erst von jetzt ab von „Kunst“ gesprochen werden. So gewendet, wird die Feststellung einer Entmetaphysizierung der Szene zum positiven Urteil: Der zweite Durchbruch in der Geschichte des Dramas hat stattgefunden. Die Chronologie der Form zeigt die Ablösung des religiösen Symbols von der religiösen Allegorie, in der Sinn und stoffliches Zeichen auseinandertreten, dann das Auftreten didaktischer Aktivität, die die Allegorie in die Gemeinschaft des Kunsterlebnisses einstellt. Dies wird kurz an Texten zu zeigen sein, die an die Schwelle des 17. Jahrhunderts heranzuführen.

Die innere Anlage des englischen „Moral-Playe“ vom *Everyman* zeigt einen deutlichen Aufbau in sechs Phasen, deren drei letzte zu den ersten spiegelsymmetrisch sich verhalten: 1. Prolog (21 Verse), 2. Anklage (65 Verse), 3. „Welt“ (376 Verse), 4. Good dedes (423 Verse), 5. Gnade (14 Verse), 6. Epilog (20 Verse), — eine Anordnung, die sich aufschlüsseln läßt in 1. Außerhalb des Handlungsraumes, 2. Jenseits, 3. Diesseits, 4. Diesseits, 5. Jenseits, 6. Außerhalb des Handlungsraumes. So gibt sich das Spiel in der szenischen Disposition als Abhandlung zu erkennen. Das Gesetz des Themas legt den Vorgang in Kapitel auseinander. Der symmetrische Aufbau gründet nicht auf einer der Handlung innewohnenden Erlebniszeit, sondern ausschließlich auf dem Gesetz theologischer Erörterung. Dazu kommt ein zweites: Die Erörterung wird auf zwei Ebenen vorangetragen, in der unmittelbaren Aussage der Figuren und im gebärdenhaften Vorgange. Beide Ausageweisen laufen nebeneinander her, und zwar derart, daß der Spielvorgang dem expliziten Wort illustrativ beigesellt ist. In dieser zu mimetischer Argumentation ausgeweiteten Mitteilungsform schreitet die Erörterung von Kapitel zu Kapitel. Vorrede und Nachrede fassen den szenischen Vorgang zusammen und heben ihn zur Bedeutung eines Beispielfalles, an dem die ewigen Wahrheiten sichtbar werden. Aber im Gegensatz zu dem entwickelten Renaissancespiel, das seinen Argumentator äußerlich ähnlich einsetzt, besteht noch keine ausdrückliche Distanz zwischen dem *Ad spectatores* des Prologs (Epilogs) und dem ästhetischen Raum des Spiels. Der Herold bei Rebbun kann auf eine in sich geschlossene Spielhandlung hinweisen, die der Erläuterung bedürftig ist. Die Handlung behauptet sich bereits als privater Vorgang, und erst in dieser exemplarischen Individualität geht sie in die Lehre ein. Im *Everyman* sind die Grenzen zwischen Prolog und Spiel noch fließend. Das Spiel ist eine Fortführung des Prologs mit anderen Mitteln. Die Allgemeinheit der Begriffe, auf die Messenger und Doctour verweisen, bleibt auch in der Aktion erhalten. Der Begriff verwandelt sich zum Bild, „doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei“⁷⁾. In den Rahmen der Lehre treten irdische Personen, die sich

ganz in ihrer Funktion innerhalb der Darbietung verlieren. Der Abstraktionsvorgang, in dem ihre szenische Existenz gewonnen wird, ist im Gespräch Gott und Tod noch zu greifen. Vers 52 ff. ist Everyman noch Gattungsbegriff. Die Antwort des Todes (Vers 74, insbes. 80) bringt den allegorischen Umschlag: Everyman wird zum *nomen proprium*, die Gattung ist zur szenischen Figur hypostasiert, ohne indessen damit die Reinheit ihrer theologisch definierten Begrifflichkeit zu verlieren. Die einzelnen Figuren realisieren in ihren Handlungen einen Denkkakt, der auf der Stufe der wörtlichen Rede vorgegeben ist. „Die symbolische (= allegorische) Gestaltung ist gleichsam die Musik zu dem Text der logisch ausgedrückten Lehrsätze, die ohne diese Musik steif und matt klingen würde.“⁸⁾

Und doch ist diese Gestaltung mehr als nur eine Steigerung der Lehre zu kulinarischem Gebrauch. Jedes Wort, jede Gebärde der anthropomorphen Allegorien zeichnen die Syntax der theologischen Lehre nach, sie sind Bilderschrift. Die Substanz des Diesseits ist in bestimmte Begriffe, die zu zwei Gruppen zusammengefaßt sind, auseinandergelegt. Die erste Gruppe allegorisiert die Mitwelt: Freundschaft, Verwandtschaft und Reichtum. Sie tritt als erste von dem Sterbenden zurück. In der zweiten ist der irdische Teil des Menschen formuliert: Verstand, Herzhaftigkeit und Fünf Sinne, die Everyman auf den Rat der Good dedes und der Knolege herbeiruft: denn der Christ, der den Stand der Gnade erlangt hat, tritt dem Tode gefaßt und wachen Sinnes entgegen, — eine *analogia antithetica* zum Herodestod, wo dem Sterben der Wahnsinn und die körperliche Auflösung vorangehen. Der siebenmal vorgetragene Abschied beschreibt in allegorischer Verkürzung den Prozeß der Vereinsamung der Seele in der Welt. So werden innerhalb der eng am Gedankengang der Lehre entlanggeführten Handlung die Rudimente psychologischer Motivation zum Emblem. Das gilt auch für die ins Komische hinüberspielenden Entschuldigungen des Veters (No, by our Lordy; I have the cramp in my toe) und der Verwandtschaft (Ye shall have my maid with all my heart . . . If that you and she may agree): Diese Züge, vereinzelt, wie sie im Zusammenhang des Ganzen stehen, gehören zum bedeutungsreichen Kleid der Allegorie wie Pfeil und Bogen zum Tod. Nur dann könnten sie als psychologisches Charaktermotiv sich entfalten, wenn sie nicht der mit formelhafter Strenge und Eintönigkeit vorgetragenen Abschied-Reihe, die als Ganzes das stückweise Abfallen alles Irdischen zeichnet, untergeordnet wären. Denn — wie dann Goods es auch direkt ausspricht — nicht die herzlose Ungeneigtheit von Freundschaft ist der Grund für Everymans Verlassenheit, sondern das objektive Gesetz des Todes, der immer der Tod des einzelnen Ich ist. Auch eine mitleidige und opferbereite Freundschaft könnte Everyman auf seinem schweren Gang nicht begleiten. Die angedeuteten Charakterzüge dienen also nicht zur Begründung des Abschieds, sondern sie definieren das Wesen des Begriffes, den die Figuren repräsentieren: die überlebende, weiterhin im Irdischen befangene Mitwelt.

Das Spiel bleibt bei der Konfiguration der Lehre stehen. Es kann darauf ver-

trauen, daß seine Gedankengänge, klar und sinnlich einprägsam ausgesprochen, unmittelbar als Grundbedingung irdischen Daseins verstanden werden, ohne daß dieses Dasein selbst, in seiner physisch-psychischen Ausdehnung, die Gestaltung mitbedingen müßte. Die Didaktik bleibt gleichsam immanent. Die Anrede an das Publikum kann jedes rhetorischen Effekts entraten; im Verzicht auf lehrhaften Nachdruck schlägt in Prolog und Epilog ihr grammatisches Subjekt aus der zweiten immer wieder in die dritte Person um. Aus solcher Zusammengehörigkeit von Spiel und Gemeinschaft steigen Klage und Gebet Everymans als Klage und Gebet eines jeden empor. Man sieht nicht: dort betet jemand; man weiß: dort bete ich. Die allegorische Sprache hat sich noch nicht der Welt der Materie ausgeliefert. Sie darf noch frei und unbeschwert Gottes Gedanken als Denkmodell darbieten. Ihren Weg in die Krise tritt sie erst in dem Augenblick an, da sie sich herausgefordert sieht, die irdischen Zustände für den Geist transparent zu machen. Das geschieht und läßt sich verfolgen an der weiteren Entwicklung des Jedermann-Stoffes.

Begriffe sind nicht darstellbar, nur denkbar. Figur und Gebärde weisen gemeinsam auf sie hin, ohne die Distanz zu überbrücken. Deshalb erweisen Figur und Gebärde im allegorischen Raum innere Identität. Eins kann das andere ersetzen. Beide sind „typisch“. So zeigt die episch-szenische Aufschwellung des Jedermann-Spieles im Verlauf der Entwicklung den Übergang vom anthropomorphen, statischen Zeichen zur zeichenhaften Episode, der nur als Übergang von einer Schriftart zur andern, von der Abkürzung zum verschnörkelten, fließenden Zeichen zu verstehen ist. Die Hieroglyphe verändert ihren Bildcharakter, ohne daß ihr Wesen angetastet würde. Als Ursache dieses Wandels haben wir die Differenzierung der Begriffe im Zuge erwachenden Weltbewußtseins kennengelernt. Der Veränderung leistet daher das „Welt“-Kapitel den geringsten Widerstand. Im deutschen „Homulus“ des Jaspas von Gennep ist aus der einfachen Erwähnung des Weltlebens eine eigene Episode geworden. Aber wo der Blick unwillkürlich ein reales Geschehen, das seinen Sinn in sich selbst hat, zu treffen erwartet, findet er Kombinationen transparenter, klischerter Kulissen:

Der wein mir warlich wol behagt,
Viel besser aber die schöne magd. (193 f.)

Die Sprache hat noch nicht die Aufgabe, eine menschliche Innerlichkeit zu gestalten. Mit dem Sosein der Dinge läßt sie sich nicht ein. Sie sammelt aus der Wirklichkeit Ausschnitte, die die Verlorenheit des im Irdischen befangenen Lebens auf die begrifflich nennbare Grundstruktur zurückführen: Habsucht, Völlerei, Unzucht, Karten- und Würfelspiel. Die Gestik, mit der die Person vom einen zum andern schreitet, spricht nicht eine innere Verfallenheit am Genuß aus, sie weist den Genuß als Attribut sündigen Daseins vor. Das gibt sich offen in der Teufelsszene zu erkennen, wo dem Treiben am Nachbartisch gleichsam das Etikett angeheftet wird (245 ff.). Allegorie zeigt sich so in Naturalismus getaucht. Sehr scharf beobachtete Details geben ihren Gehalt an sinnlicher Bedeutungsschwere im denkbildlichen

Schema auf. Neben die alten Allegorien der Tugenden, der religiösen Begriffe, des Todes tritt die Welt, deren Konturen vereinfacht sind zu typischen Formeln: Die Welt ist ergriffen als Versammlung abgestufter Allegorien des Lasters. Sie sind nicht Einheit, sondern Summe.

Im „Hecastus“ und im „Mercator“ ist der Kreis irdischen Seins schon weiter genommen. Die Allegorese begibt sich hinein in die soziologische Struktur. Diener, Ärzte, Koch, Kaufmann konstituieren eine Typik der Stände. Die Figuren des Everyman lassen sich sämtlich zurückführen auf die Elemente christlich-katholischer Heilsökonomie. An deren Seite treten nun typisierte bürgerliche Haltungen, die ihrerseits allerdings wieder in letzter Instanz mit theologischen Begriffen in Verbindung gesetzt werden können (weltliche Hierarchie als Spiegelung der himmlischen Hierarchie). Daneben kleiden die reinen ethischen und metaphysischen Mächte sich in irdische Gewänder, wofür das Erbrechen der Guten Werke und die Rüpelhaftigkeit des Todes drastische Beispiele sind. In der bildenden Kunst (Dürers Apokalypse) trifft man auf parallele Formen. Die entscheidende Verwandlung aber wird dem Sterbeakt zuteil. Aus reiner Darstellung eines theologischen Phänomens wird das Sterben zum irdisch-erlebten Geschehen. Die Pleuritis des Hecastus bindet den Tod in die geschichtliche Welt. Und auch der Aufschub, den Gennep seinem Homulus gewährt, nimmt in den allegorischen Vorgang die erlebte Zeit herein. Der Tod „ist“ nicht mehr nur, er „geschieht“. Während im „Everyman“ dem Anruf des dethe unmittelbar die Einsicht des Menschen in den Sinn der Stunde antwortet, da die Ebene der Verständigung auf der Höhe der letzten Bedeutungen liegt, meldet nun irdische Verblendung sich zu Wort. Die Bekehrung wird psychologisches Problem, — freilich nicht im Sinne einer Individualpsychologie: Psychologisches ist noch sub typo im Rahmen eines theologischen Menschenbildes gesehen. Aber der Rhythmus irdischen Lebens ist zur Dimension der Handlung geworden.

Hier nun setzt die für die Dichtungsgeschichte so wichtige Dialektik der Allegorie ein. Dem Aufstand der Profanität soll dadurch begegnet werden, daß sie auf ihre „Objektivität“, auf die ihren Erscheinungen zugrundeliegenden abstrakten Begriffe (Stand, Laster, Tugend) reduziert wird. Dieser Akt allegorischer Umsetzung aber kann seine „Zeichen“ nicht anders mehr als aus dem profanen Material gegebener Wirklichkeit bilden⁹). Dabei entstehen Formen, denen die Tendenz zu unmittelbarer Wirkung, zur Verleugnung ihrer Bedeutungsfunktion innewohnt. Der Individualfall will sich auf der Szene selbständig machen, Lehre und Spiel geraten miteinander in Konflikt. An diesem Punkt muß die Didaktik aus ihrer Latenz treten. Das Wort beginnt, kommentierend das Bühnengeschehen zu umkreisen:

Bedenkt mit ernst, was ir hie habt gehört und gesehen:

Vns allen wird dergleichen geschehen. (Gennep, 2071 f.)

Prolog und Epilog müssen mit einem Nachdruck, auf den der Dichter des „Everyman“ noch verzichten durfte, den Zuschauer auf die exemplarische Bedeutung dessen, was vor seinen Augen geschieht, hinweisen. Damit nicht genug. Der

erläuternde Text wandert in die Handlung hinein. Die Auseinandersetzung im „Everyman“ bleibt Wortwechsel zwischen Person und Person, weil jede nur sich selbst auszusagen hat. Nun, mit auftretender Entfremdung zwischen Spiel und Lehre, schlägt das Wort aus der Szene heraus, es wendet sich direkt an den Zuschauer und vernichtet die Fiktion, daß es *aus* der Situation *für* die Situation geboren wurde. Die Figuren erklären sich selbst, weil die Eindeutigkeit ihrer Funktion im komplexen Allegoriengewebe verlorengegangen ist. Spruchbändern gleich tragen sie ihre Selbstdeutung im Munde. Immer, wo der Dialog sich den aktuellen Fragen der Lehre nähert, kommt es zu einer im Dialog versteckten Anrede an das Publikum:

Homulus: Ja weist du auch darvon vnd bist ein hor,
Hast du auch gehört den newen pastor?
Ich bit dich gib mir zu verstan,
Was doch derselbich sei vor ein man,
Want ich vil von im hon hören sagen
Vnd über in groß jamer klagen,
Das er die ordnung der kirch beger zu verkeren,
Zweispalt vnd al vngluck thu er vermeren.

Melusina: Er ist gewesen ein ordensman,
Die kap die hat er ausgethan,
Ist jez sein eigen apt und her,
Nu mach er volnbringen sins fleischs beger.
Sin leben ist so streng vnd schwindt,
Das man in selten nuchteren fint.

So könnten, an diesem Punkt der Handlung, Melusina und Homulus „eigentlich“ gar nicht sprechen. Der Hohn in ihrem Munde scheint grundlos, da sie zu der neuen Lehre sich ja bekennen wollen. Die Perspektive des Dichters setzt sich anstelle der Perspektive der Personen. Der Sinn etabliert sich selbstherrlich auf der Szene, um von dort aus das Publikum zur richtigen Einstellung zu überreden. Die Frage des Homulus nach dem „newen pastor“ ist technischer Kniff, die Kritik an Luther im Text unterzubringen. Die Didaktik wandert in den Allegorismus hinein, der sich dadurch aufdringlich darstellt. Der ästhetische Raum der Szene ist aufgebrochen und wird zum Durchgangsort der Lehre.

Die — scheinbar — kühle, unpersönliche Darbietung dieser Dichtung kann nicht verbergen, daß sie aus einer Krise des Geistes hervorgeht. Irdisches Erleben und das Bewußtsein universaler Sinnstrukturen über dem Ich, jenseits dieser Welt der Erscheinungen, stehen nebeneinander ohne Hoffnung auf Einigung. Weltlust und Weltflucht, die Gegensätze, die, auf die Breite der literarischen Zeugnisse gesehen, damals nur getrennt scheinen ausgesprochen worden zu sein, finden sich in der Allegorie zu unausweichlichem Gegeneinander verklammert. Das Problem der

deutschen Renaissancedichtung ist das Problem der dialektisch in Bewegung geratenen Allegorie.

2. Die Verwandlung der Didaktik im Trauerspiel

Das schlesische Trauerspiel hat an dieser Entwicklung teil; es schließt sie ab. Immer schwieriger wird es, die Personen und Handlungen, die aus der Welt der Erscheinungen wie aus einer Requisitenkammer geborgt sind, zum Zeichen umzuwerten. Diese Schwierigkeit tritt zum ersten Male in dem Augenblick offen zutage, da historische Themen in einen intakten Mechanismus didaktischer Dramatik einzudringen beginnen. Das Verfahren, den Stoff zum Exemplum umzuprägen, wird fragwürdig, sobald es sich nicht mehr an den Episoden des Alten Testaments, der apokryphen Schriften und der antiken Fabeldichter versucht. „Wilhelm Tell“ und „Rudolphottocarus“ sind die Anfänge, die Schauspiele Ayrsers der vorläufige Höhepunkt. In ihnen ist es bereits dahin gekommen, daß der Ehrnhold in mechanischer Fortführung der Tradition den szenischen Vorgang zu erläutern versucht, ohne ihn aber für die didaktische Demonstration retten zu können. Die geschichtliche Substanz der Handlung läßt sich auf eine Lehre nicht mehr zurückführen. Jetzt wird die Wendung zum Publikum zur Geste, die — nicht ohne Anklänge an marktschreierische Praktiken — die Handlungen und Figuren als Kuriositäten, als sonderbare, bisher der Erfahrung entgangene Formen irdischen Lebens vorstellt und die versammelten Stände zu staunender Bewunderung aufruft. Die Didaktik tritt in den Dienst der Neugier, Gegenstand der Unterweisung wird die „Welt“. Dem neuerwachten Sinn für das Wirkliche kann es nicht genügen, daß etwas auf der Szene geschieht, er will ausdrücklich auf die Merkwürdigkeit des Geschehens hingewiesen werden. Die Parallelität von Aktion und Wort, die schon der „Everyman“ kannte, wird zur beherrschenden Technik.

Es kommen aber die Person rein,

Die werdens euch erzehlen fein . . .¹⁰⁾

Die Personen spielen nicht nur, sie erzählen auch, was sie spielen. David schildert bei Spangenberg seinen Kampf mit Goliath¹¹⁾ in einem neben der Aktion herlaufenden Monolog:

Sieh! verschluck den Bissen dieweil.:

Ha! Er ist troffen, hat sein Theil.

Er schwangt, Träht sich: jetzt felt Er hin.

Er ligt: Er ligt: nach meinem Sinn . . .

Ich will Ihn mit seim Eygen Schwerd

Schlagen, wie Er ligt auff der Erd,

Durch seinen dicken feysten Halß . . .

Ey nun ist er gar hingericht.

Da ligt Er gestreckt auff der Erden . . . (795 ff.)

Der Monolog bietet das sinnlich-mimische Ereignis Phase für Phase dar. Die

Verflochtenheit des Sprechers mit der Aktion deutet sich nur ganz oberflächlich in dem von der Interpunktion der Wortgestalt auferlegten Rhythmus an. — Aber nicht nur die Handlung, auch der „Charakter“ der Personen erhält im begleitenden Wort einen Resonanzkörper. Intrigant, Held und tugendhafte Frau geben ausdrücklich an, was sie sind.

Diese Freude am Tatsächlichen muß dem gelehrten Dichter des 17. Jahrhunderts fragwürdig werden. Er steht in einer ganz anderen Situation als der Verfasser des „Mercator“ oder des „Düdeschen Schlömers“. Er braucht die Wirklichkeit nicht für die Szene zu entdecken; sie ist entdeckt, sie drängt sich ihm auf.

Und nun bildet der Zweifel, den sie ihm erregt, sein künstlerisches Bewußtsein auf einen Stand zurück, der schon einmal fast überwunden war. Die Welt ist, oder vielmehr: darf nicht sein, was sie scheint. „Hieraus ist zu ersehen, daß man nicht eben Gedichte oder Geschichten, auf den Schauplatz bringen muß, sondern auch allerley Ausbildungen, so mit ihrem Stillschweigen, durch die Geberden den Zuschauern gleichsam ein Rätsel vorlegen, wohin sie gemeinet sind.“¹²⁾ Die Geschichte wird zum Rebus verbildet, der das Sachliche dem Betrachter zur Zergliederung und Ausdeutung überantwortet. Im Umkreis der Nürnberger Dichterschule nimmt der Umschlag der Erfahrung in Reflexion den Charakter eines Gesellschaftsspiels an. Harsdörfers „Geistliches Waldgedicht, oder Freudenspiel, genant Seelewig“¹³⁾ ist eine allegorische Moralität, die sich als Schäferspiel maskiert hat. Sinnlichkeit, Verstand, Gewissen, Eitelkeit, Ehre und Reichtum streiten um die Ewige Seele, die der Waldgeist Trügewald (Höllenfürst) in seine Macht zu bringen beabsichtigt. Das Spiel ist in einer gefälligen, allen Glaubenseifer vermeidenden Art gesetzt; und nach der didaktischen Konsequenz der Jedermann-Spiele wird man, so unzweifelhaft deren Vorbild auch nachwirkt, in seinen Dialogen und Arien umsonst Ausschau halten. Dennoch darf man bei herablassender Deutung, wie sie den Schäferen gewöhnlich widerfährt, nicht stehenbleiben. Von den Moralitäten unterscheidet dieses geistliche Gedicht sich dadurch, daß es sich von der Verpflichtung, eine Lehre zu konfigurieren, historisch entbunden betrachten darf. Theologische Spekulation bestimmt nur noch in ganz oberflächlichem Sinne die Struktur und wird von ihr mehr verhüllt als preisgegeben. Dagegen tritt das allegorische Verfahren selbst, absolut gesetzt, die Herrschaft über den Gehalt an. In den Figuren, in den Handlungen die Bedeutungsfunktion zu gewahren, die gegebene Welt in der Reflexion aufzulösen, — dazu sieht der Beschauer sich aufgerufen, und das gibt dem Spiel seine Bedeutung. Der „Gehalt“ ist nicht im Spiel selbst anzutreffen. Er besteht als jener Denkprozeß, vermöge dessen der Zuschauer oder Leser in den Nymfen, Schäferinnen und Schäfer des Bedeuteten gewahr wird. Nicht also das begriffliche System selbst, das gleichgültig und zufällig sein darf, — der *Weg* des Betrachters zu ihm legitimiert die Form. Was fremdartig an den Spielen des 17. Jahrhunderts erscheint, hat seinen Grund darin, daß der moderne Betrachter einen Gehalt dort erwartet, wo er nicht ist: im Werk selbst.

Wählte das bürgerliche Spiel des 16. Jahrhunderts aus der Welt, der es entwuchs, einzelne Züge, um sie dem Gerüst der Lehre als Kleid anzupassen, so gibt es jetzt, im 17. Jahrhundert, gar keine Wahl mehr. Was immer in der Welt erscheint, stellt den menschlichen Geist auf die Probe. Es verlangt, dem Chaos, dem es anzugehören scheint, entrissen und aus Erscheinung in Bedeutung verwandelt zu werden. Die ausschweifende Art, in der gerade von Harsdörfer die Allegorese gehandhabt wird, deutet darauf hin, daß unterhalb der intakten Form Ratlosigkeit herrscht. Der Wettstreit der Gesprächspartner in den „Frauenzimmer-Gesprächsspielen“ bei der Auslegung allegorischer Schaustellungen oder Gemälde erreicht selten einen Punkt, wo sich sagen ließe, daß hier die endgültige Deutung, die gestrost nach Hause getragen werden kann, gewonnen wäre. Und hier erhält der Kommentar in den Nürnberger Schäferspielen und Balletten eine neue Aufgabe: Er schaltet sich in die Reflexion des Zuschauers ein und imputiert dem Spiel eine Bedeutung, die ihm nicht mehr selbstverständlich eigen ist. „Ein solches Ballett ist weiter nichts als ein allegorisches Gemälde mit lebenden Figuren ausgeführt, und in seinen Szenen wechselnd. Das Gesprochene will nichts weniger als ein Dialog sein; es ist nur eine Erklärung der Bilder, vor ihnen selbst hergesetzt.“¹⁴⁾ In die gleiche Richtung wirken die „Chöre oder Zwischenlieder, welche nach allen Handlungen zwischen eingeschaltet, und entweder von einem, oder von mehreren Personen, in eine Musik pflegen abgesungen zu werden. Diese Lieder reden gemeiniglich von den Tugenden oder Lastern, welche die vorhergehenden Spiel-Personen an sich gehabt.“¹⁵⁾

Auch von den Trauerspielen des Gryphius ließe sich sagen, daß in ihnen das Gesprochene nichts weniger als ein Dialog sein wolle. Der eigentliche Dialogpartner sitzt vor der Rampe. Doch die Zusammenhänge sind hier sehr kompliziert.

Von den zur Divertierung der „Frauenzimmer“ eingerichteten allegorischen Rätselspielen und Schäfereyen unterscheidet die Trauerspiele, daß sie nicht eine Schein-Geschichtlichkeit, wo die Abfälschung des Gedankens in „tröstliche“ Urteile jederzeit möglich ist, aufbauen dürfen, sondern die Geschichte der Staaten und des Menschen, des Adam homo, wie sie verbürgte, unantastbare Chronik-Texte darstellen, übernehmen und in einen szenischen Vorgang übersetzen müssen. „Die Form wird ‚gemacht‘ durch eine kombinierende Technik der Szenenfolge, die nicht (wie etwa bei Shakespeare) dichterischer Phantasie entspringt und im freien Spiel die Fülle der menschlichen Welt in einem Schicksalskreis plastisch herausstellt, ... die Anordnung der Szenenfolge ist gewählt, um die Abhandlung des Themas in immer neuer Variation in kaum modulierender erhabener Monotonie zu geben.“¹⁶⁾ Die Anmerkung zur dritten Abhandlung des „Papinian“: „Wir führen allhier den zusehern zu gemüth, daß schreckliche laster alsdann erst recht erwogen werden, wenn sie begangen“¹⁷⁾ deutet diese Tendenz zur konstruierten Demonstration an. Die psychologisch unwahrscheinliche, unvermittelte Gesinnungsänderung Caracallas ist nur dem Sinnspruch, nicht der Person, an der dieser Sinnspruch exemplifiziert

wird, verpflichtet. Das Bewußtsein der Szene, sich vor dem Hintergrund eines bereits gegebenen Modells zu bewegen, öffnet den Dialog zu Früherem, zu einer Welt hin, die außerhalb der gegenwärtigen poetischen Individualität gelegen ist und gehalten wird. Der Text erhält einen rememorativen, nacherzählenden Charakter.

Der Fairfax-Intrige in „Carolus Stuardus“ (B) ist ein merkwürdiger Kommentar mitgegeben¹⁸⁾, der die schwierige Mehrdeutigkeit der Trauerspiel-Form scheint erläutern zu können. Gryphius zitiert aus Conte Bisaccioni die Stelle, die ihm den Stoff für die neue Episode geliefert hat. Darin ist das Motiv, das die Erklärung für den Zusammenbruch der Intrige gibt und das die Szene verschweigt, angegeben: „Also blib die Frau durch gar zu grosse Bescheidenheit, in dem sie sich nicht unterstanden zu entdecken, daß sie das Wort von denen ihr Zugethanen schon weg hätte, von sich selbst betrogen, und unterwand sich vergebens den König zu retten . . . Fairfax selbst dorffte es nicht wagen nach Hause zu kommen, weil er sich befahrete, es werde ihm verwiesen werden daß er seiner Gemahlin nicht hätte wollen zu willen seyn.“ Und Gryphius setzt hinzu: „Welche Worte disen und folgenden Eingang erläutern werden.“ — Auf den sonderbaren Ausgang der Fairfax-Intrige ist oft hingewiesen worden. „Gryphius verwendete diesen brauchbaren gedanken zu einer intrigue, an der es der ersten fassung gänzlich gefehlt hatte; er machte einen völlig neuen ersten act daraus, ließ aber zuletzt den angespannenen faden völlig fallen. Man erfährt schließlich nicht, was aus dem ganzen plane geworden, selbst die personen schwinden spurlos aus dem gesichte.“¹⁹⁾ Die Erklärung, daß die organische Einarbeitung des neuen Materials mißglückt sei, kann indessen nicht genügen. Der Hinweis auf entstehungsgeschichtliche Umstände weicht der Frage nach den Zusammenhängen des nun einmal vorliegenden Textes mit einer Scheinantwort aus. Der gegenwärtige Stand unserer Betrachtung kann hier weiterhelfen. Gryphius' Bemerkung, daß die Angaben des Conte die Auftritte erläutern möchten, enthält das Eingeständnis, daß die Handlung, für sich genommen, unvollständig ist. Zwischen Quelle und Spiel wird eine Wechselbeziehung aufrechterhalten; eines kommentiert das andere. Die Szene nimmt einen gegebenen Handlungszusammenhang auseinander. Das psychologische Motiv des Selbstbetruges, der Unentschlossenheit fällt weg. Übrig bleibt das reine Ereignis, dargestellt in einer Reihe von Abbreviaturen, deren „leere“ Zwischenräume die Aufmerksamkeit einfangen und über die Andeutungen der Anmerkung hinweg zum eigentlichen und historisch wirklichen Ereignis weiterlenken. Erst der Umstand, daß Sprache und Gebärde sich von einem anderen abheben, verleiht ihnen Bedeutung. Die szenischen Figuren „Fairfax“ und „Gemahlin“ enthüllen sich als Analogien zu historischen Persönlichkeiten. An diesen wird sichtbar, was an jenen rätselhaft verborgen bleibt. Dies gilt gleichzeitig in der Umkehrung: Der Ausfall der psychologischen Motivierung (die ja, wie die Anmerkung zeigt, vom Dichter durchaus anerkannt wird) verweist auf die Objektivität des Geschehens, darauf, daß die Intrige notwendig scheitert, um dem Märtyrer die

Bahn freizugeben. Die Form schmilzt also das Material um, aber nicht zum Sinn selber; sie bleibt zum Vorbild hin geöffnet und provoziert den Vergleich, der den Sinn dann erst preisgibt. Der Dichter verfährt mit seinem historischen Stoff nicht anders als mit den mythologischen Gestalten, die er aus seinen Studien kennt. Die Gottheiten der Germanen in Lohensteins Arminius-Roman sind ganz allegorisch aufgefaßt. „Die Gottesdienste solcher allegorischer Gottheiten unterscheiden sich denn auch in nichts von irgendwelchem weltlich-allegorischen Theater . . . Überall gilt, es ‚müßte ein Weiser aus dem kalten Kieselsteine eines rauen Vorbildes das Feuer eines heilsamen Verstandes herfürbringen‘.“²⁰⁾

Nicht als *Wiedergabe* einer visionär geschauten Wahrheit ist die Form des Trauerspiels zu begreifen, sondern als *Konstruktion* des unbekannten Sinnes vor den Trümmern der Erfahrung. Zwischen den Polen der *actio* und der *reactio* pendelt der Ausdruck. Wie weit die Auffassung des Trauerspieles als eines Prozesses der Geschichtsauslegung geht, darauf wird auf Schritt und Tritt ausführlich verwiesen. Die Anmerkung zu „Papinian“ III 510²¹⁾ wägt die Motive, die auf der Szene zur Hinrichtung Papinians führen, gegen die Angaben des Spartianus ab. Und wenn Gryphius seinen Leo Armenius am Kreuz des Erlösers sterben läßt, obgleich davon die Quellen, wie er selbst hinzusetzt²²⁾, nichts wissen, so zeigt sich daran, wie das Mißtrauen vor dem nur Wirklichen eine Form schafft, die sich selbst interpretiert, indem sie gegen das Wirkliche sich abhebt. Die Szene realisiert einen Bewußtseinszustand, der hinter das schon entwickelte Bewußtsein von Wirklichkeit vorsätzlich zurückgeht. Die Vernunft fühlt sich schuldig.

Was die Szene aus der Betrachtung der Quellen gewinnt, gibt sie, mit einer Wendung über die Rampe hinweg, dem Zuseher preis. Die Trauerspiele kennen die direkte Anrede an ein konkret vorgestelltes Publikum nicht: weder im komischen, die Aktion desavouierenden Sinne der Bandenstücke, noch auch als Form expliziter Didaktik wie in den Moralitäten und dem biblischen Reformationsdrama. Aber der Aufbau des szenischen Gebildes ist von der Erwartung bestimmt, daß es gelesen werde. Das Spiel stellt sich selbst zur Schau. Wo die Situation jäh in ihr Gegenteil umschlägt, wird der Vorgang zum Vortrag, der Antwort erwartet. Wenn sich der „Lust-Garten“ in eine „abscheuliche Einöde“, das Bild der Geliebten in ein Totengerippe verwandelt („Cardenio und Celinde“, IV 217), so ist das kein Schauereffekt, wie ihn die Bühne der Romantik kennt, keine Dämonisierung der Natur, sondern nüchterne Formulierung der Erkenntnis, daß im Leben, in der Begierde der Tod lauert, was allein schon die Wiederholbarkeit dieses als Schriftzeichen eingesetzten Bühneneffektes bezeugt²³⁾. Der Wille, der die Szene komponiert, ist also nicht der eines selbstherrlichen Artifex; er beansprucht, den in der Natur verschlossenen allegorischen Sinn, der gegen die Erscheinung sich durchsetzen, der sich offenbaren will, nachzubilden. Das Gerüst der allegorischen Bedeutung tritt aus der fragmentarischen Fassade der sinnlich-empirischen Erscheinungen heraus. Der faktisch pragmatische Vorgang erscheint dadurch lückenhaft und der

Interpretation bedürftig. Das war seit je das Verfahren der Allegoriker: „Je unglaubwürdiger und wunderbarer eine Allegorie ist, um so mehr verpflichtet sie uns, nicht die Fabel als solche hinzunehmen, sondern ihrer verborgenen rätselhaften Bedeutung nachzufragen“ (Julianos Apostata). In diesem Zeitalter, das keine neuen Mythen bilden kann, entspringt die Allegorese der Zerstörung überlieferter Handlungen. Die Szene bleibt nie ohne Hinweis, daß ihr Aufbau von einer der Erscheinungswelt übergeordneten Logik bestimmt ist. „In einer komplizierten Konfiguration setzt sich der Sinn von seiner Handlung wie Lettern im Monogramm durch.“²⁴⁾ Die Handlung ist so formuliert, daß sie sich gleichsam in perspektivischer Verkürzung darstellt: Sie leitet den Blick über den Schauplatz hinaus. Im Fluchtpunkt trifft er auf den vorgeschriebenen Plan dessen, was geschah und immer wieder geschehen wird. Die Gegenständlichkeit der Welt erscheint in einem labilen, zur Verwandlung geneigten Zustand. Auf der Szene ausgestellt, enthält dieser Zustand einen Appell, ihn als „Rätselbild“ zu deuten. Auf diese Weise also wird die Eigengesetzlichkeit der Erscheinungswelt, ein naturwissenschaftliches, kausal geordnetes Weltbild in der Form bewußt und nicht ohne Anstrengung unterdrückt. Das Passionsspiel kennt den Dualismus von Form und Wirklichkeit noch nicht. Überhaupt bekommt die höfische Normkonvention des 17. Jahrhunderts erst dadurch Bedeutung, daß sie dem „Natürlichen“ abgetrotzt werden muß.

Solche Verschlüsselung der Bedeutung im Rätsel, die sich in der Metapher, dem stummen Bild, dem Requisit und der Haltung, dem Kostüm der Personen²⁵⁾ wiederholt, verbietet, das Spiel gegenständlich zu nehmen. Die Reihe der Versuchungen, denen Papinian ausgesetzt ist, beschließt ein stummes Bild: „... Indessen treten die Hof-Leute so dem Käyser aufwarten zu Papiniano und reden in der Stille mit ihm“ (V 297). In dieser kleinen mimischen Einlage versammelt sich noch einmal, was an Unterredungen vorausging, und tritt als Bedeutung, die aus dem Zeichen durch die Mitwirkung des Auditoriums erlöst werden will, heraus. Das stumme Bild tritt nicht nur der szenischen Person, sondern auch dem Publikum als herausforderndes Zeichen gegenüber.

Dazu kommt ein zweites. Die Gattung des Trauerspiels ist im 17. Jahrhundert noch nicht so in sich geschlossen, wie wir es, von unserm Dramenbegriff aus, voraussetzen geneigt sind. Sie öffnet sich nach Literaturgattungen nicht poetischer Art: nach Predigt, öffentlicher Rede, Plädoyer und moralischer Betrachtung. In geringerem Maße gilt das sogar für Shakespeare. Die Abschiedsrede des Polonius an den scheidenden Laertes ist eine rhetorische Einlage, die vom Gattungsgesetz des Dramatischen aus gesehen überflüssig und störend scheint. Aber „nichts wäre verkehrter, als wenn sie, um die uns geläufige Vorstellung von der Einheit der Gestalt zu retten, ironisiert und als Geschwätz eines trottigen Alten gesprochen würde.“²⁶⁾ Nicht die Einheit physiognomisch gebundener Handlungen, sondern die Einheit der Argumente verbürgt die ästhetische Einheit des Spiels. Die rhetorischen Einlagen; Reflexion und Klage, sind nicht Aussprache, sie sind Ansprache. Und sie sind nicht

so sehr Ansprache an die Mitspielenden, als Ansprache an die Zuschauer. Was sie an Schmerz, Trauer, Zweifel und Gottesgewißheit enthalten, ist nicht an handelnde Personen gebunden, sondern mit dem Rücken zur zeitgenössischen Gesellschaft vor den Bildern der Geschichte gewonnen und an diese zurückgegeben.

Das Bandenstück und die Moralität rechneten mit einem Publikum, das sie so, wie es begrenzt an Zahl und Verstand sich eingefunden hatte, belustigten oder im Glauben bestärkten. Das Trauerspiel nun überträgt das allegorische Verfahren, dem es seine Figuren aussetzt, auf sein Auditorium.

Lernt Götter! lernt und lehret

Wie leicht der Thron versinkt; Europens Götter kennt,

Kennt euch und eure Pflicht. Der große Nachbar brennt!

Gekrönte denckt was nach . . . („Carol. Stuardus“ III 530 ff)

Die Reflexion des Hofmeisters führt das Bild des gestürzten Monarchen einer Gemeinschaft vor, die auf der Szene gar nicht anwesend ist. Und im Publikum ist sie nur insofern anwesend, als die Fürsten, Gelehrten und Bürger die gesellschaftliche Hierarchie — nicht darstellen, sondern bedeuten. Der „Uneigentlichkeit“ einer auf Repräsentation und Allegorese umstilisierten Poesie entspricht die Uneigentlichkeit derer, an die die Poesie sich wendet. Der Plural in dem Ausruf Lauds: „Schaut wie in Eil das Trauerspill sich verkehr!“ (II 143) übernimmt die gleiche Aufgabe. Laud hat nur einen Gesprächspartner: Strafford. Nicht an ihn, dessen Reflexionen ja mit denen Lauds zu einem starren Unisono sich vereinigen, sondern an den Menschen jenseits der Szene richtet sich die Rede. Was an den Vorgängen selbst schon spürbar wird, wird vom begleitenden Wort aufgenommen und dem Bewußtsein eines repräsentativ anwesenden Menschengeschlechtes überantwortet. Der Dialog zwischen Papinian und Caracalla (V 260 ff.) über den Sinn, der aus dem Tode des Sohnes herauszulesen wäre, ist nicht Dialog zwischen zwei Gesprächspartnern: Er ist Wettstreit in der Deutung eines allegorischen Ereignisses und richtet sich an den Zuschauer. Für die szenischen Personen Papinian und Caracalla bereits sind die Vorgänge Allegorie, nicht autonomes Ereignis. Sie identifizieren sich also mit dem Bewußtseinsstand der Zuhörerschaft. Die Entscheidung, welches der Argumente trägt, wird in dieser neuen, außerszenischen Gemeinschaft getroffen. Diese Technik scheint, für Augenblicke, auf die Stufe Ayrers und Spangenberg, wo urtümliche Entdeckerfreude das Gegenständliche vorführt, abgesunken. Des Laetus Beschreibung dessen, was Julia in ihrer unbändigen Wut mimisch vollbringt:

Schaut wie die Lippe zitter!

Wie sich die Grausamkeit auf iedem Haar erschütter!

Wie Arm und Hand erbeb! und Knie und Fuß sich reg!

Wie hitzig sich die Brust auf kurtze Luft beweg! (III 593 ff.),

Hostilius' Nachricht von der öffentlichen Meinung Roms (V 365 ff.), die Beschreibung der Hinrichtung in „Carolus Stuardus“ (V 412 ff.), die in die szenische

Rede gewanderte Anmerkung („Catharina von Georgien“ IV 381 ff.) spiegeln aber nicht nur das szenische Ereignis im planen Wort, sie machen es zugleich transparent für das, was es repräsentieren soll. Plautias Gebärden („Papinian“, insbes. V 452 ff.) und die Klage des Dieners und der Reyen verhalten sich zueinander wie Bild und Text. Zwar verlaublich der Dialog nicht Handlung in mimischem Bildausdruck, sondern das Bewußtsein, daß Handlung vor sich geht, — aber dieses Bewußtsein umgreift bereits die Lösung des Rätselbildes, dem die Rede zugeordnet ist. Der Umschlag der Reflexion in die Sentenz — immer unvermittelt sich ereignend — führt diesen Stilzug zur Vollendung. Wenn in „Cardenio und Celinde“ Cardenio den Leichnam des Marcellus findet und aus einer Situation, die äußerste Betroffenheit erfordern sollte, sich in die Distanz des Sinnspruchs rettet (IV 334 ff.), wird die Handlung vor dem Zuschauer ausgebreitet. Die Aktionen erhalten Unterschriften. Die Illusion des Spieles ist hier ebenso aufgehoben wie in den unverschleierte Ansagen an das Publikum, die das didaktische Schauspiel kennt. Die Absicht, den gegebenen Menschen in seinem sittlich-religiösen Verhalten zu korrigieren, fehlt freilich, und insofern bestehen die Bedenken, das schlesische Trauerspiel in die Reihe der didaktischen Dichtungen einzufügen, zu recht. Aber ein Nachklang der Didaktik ist erhalten geblieben. Das Allegorische, das aus sinnlichem Zeichen und Erklärung besteht — explizit oder unausgesprochen dadurch, daß das Zeichen an einem konventionell geregelten Verständnis teilnimmt —, hat vermöge seines uneigentlichen Bildwertes etwas Hinweisendes und Wegdrängendes, eine raumschaffende Kraft: Raum zwischen sich und der Geschichte. Die Aufforderung zur Kontemplation hat die Aufforderung zum Bekenntnis der Glaubenslehre ersetzt.

Das Spiel verwirklicht sich im Kontakt mit den Affekten, die es im Beschauer hervorbringt. Alle Poetiken dieser Zeit leiten die Gesetze, aus denen sich die Disposition des dramatischen Materials ergibt, aus der Wirkung ab, die erzielt werden soll. (In Lessings Dramaturgie ist davon noch ein Rest erhalten.) Die Erschütterung, die Angst vor dem Leben, die Angst vor dem Tode, das Leid am Zustand der Welt sind keine szenischen Ereignisse. Die Töne inniger Weltfreude und kalt sprühender Leidenschaft der Todesbereitschaft stehen nebeneinander, gehen leidlos ineinander über, stellen einander im Spiel nicht in Frage. (Vgl. „Catharina von Georgien“ IV 1 ff. und IV 265 ff.). Sie stoßen erst auf dem Umweg über den Zuschauer aufeinander. Indem auf der Seite der Rezeption die Stimmung irdischer Hoffnung (IV 1 ff.) von der Klage der Jungfrauen und dann von dem hochgespannten Pathos der Todesbereitschaft abgelöst wird, erlebt der Zeuge das, was auf der Szene nicht in das Erlebnis der Personen eingeht: Den Schmerz des Abschieds, die Trauer über die verlorene Hoffnung auf Verwirklichung des Gottesreiches im Diesseits. Und über diesen Schmerz erhebt sich dann der Triumph des Märtyrers, dem zu folgen, den nachzuvollziehen der Beschauer außerstande ist. Der Rhythmus der szenischen Situationen realisiert sich im Gedächtnis und der Reflexion des Zuschauers und treibt ihn über sein privates Dasein hinaus zum Bewußtsein dessen, was er darstellt.

Die Mitte des ästhetischen Raumes liegt vor, nicht hinter der Rampe. Die Form ist zur repräsentativ anwesenden Menschheit hin geöffnet.

Die Umkehrung des mittelalterlichen Allegorismus ist vollendet. In ihm waren Kunst und Wirklichkeit nicht geschieden, das Zeichen ging als Vokabel in das Denken des Zuschauers unmittelbar, unübersetzt ein. Jetzt bedarf es der Übersetzung. Die Kunst ahmt distanziert reflektierend nach und verlangt vom Beschauer Distanz und Reflexion. Sich selbst und die Figuren des Trauerspiels muß der Beschauer umdenken, um zum „Gehalt“ zu kommen. Indem eine „Sache“ der Natur und der Geschichte (für sich genommen tot und bedeutungslos) im Zusammenhang der Dichtung erscheint, schlägt aus ihr der Sinn in die Welt zurück; in der gewaltsamen Darbringung der in der Meditation gewonnenen Einsicht, in der Aufhebung der ästhetischen Abgrenzung wird die erstorbene Realität mit Sinn neu überflutet. Sie beginnt wieder zu reden. Die Formen des Trauerspiels: die Gliederung der Handlung in Aktion und Bericht, die Verkürzung und Formalisierung der Person zum objektiven Bild, die Schichtung des Ablaufs zu identischen Situationen, geben sich als Zubereitungsformen zu erkennen. Profanität und Alltäglichkeit werfen schon ernüchternde Schatten auf das Bewußtsein von Welt und Leben. Die Realia beginnen, sich aus der dienenden Rolle vergänglicher Beispiele zu befreien und die wahrhaft seienden Universalien zu verdunkeln. Dem widersetzt sich die Kunst. „Hat es nicht eine ganz eigene Evidenz, daß . . . im 17. Jahrhundert, das ein Gegen-schlag war gegen die individualistischen Tendenzen von Renaissance und Reformation, die mathematische Methode zu dem großen symbolischen Mittelwort wurde, den Eigenwillen der einzelnen an dem unverbrüchlichen Gesetz des Ganzen sich brechen zu lassen?“²⁷⁾ Das berechnete Formschema, „souverän“ gehandhabt, verteidigt Vergehendes. Auch das höfische Fest, in dem der Monarch die schon zerfallenden ständischen Ordnungen in großartigem Formalismus wieder stufenförmig um seinen Thron versammelt, bannt das Leben in eine Ordnung zurück, der es entfliehen möchte. In diesem großen Zusammenhang steht die szenische Form. Die Reihe der Analogieschichten, die das typologische System der Theologie und mit ihm die Dramatik des 16. Jahrhunderts aufstellte: Joseph und Simson (Präfiguration) — Christus — Märtyrer (Imitation), setzt sich im Trauerspiel und über das Trauerspiel hinaus fort. Der Protagonist imitiert den historischen oder legendären Helden und präfiguriert zugleich den Souverän oder Bürger, deren reale oder gedachte Anwesenheit im Aufbau des Spieles eingeplant ist. Damit wird aber zugleich die heilsgeschichtliche Vorstellung aus der Offenbarung durch die Kunst in das ständische Leben herübergeleitet. Noch einmal unternimmt es die Kunst, die autonome und unübersehbare Welt in den Realismus des Mittelalters einzufügen²⁸⁾. Daß dies nicht mehr selbstverständlicher Ertrag des Denkens, sondern gestellte Aufgabe ist, verraten die Formeln, mit denen die Beziehung zwischen Quelle und Publikum aufrechterhalten wird. Von hier aus führt kein Weg weiter zum neueren Drama. Darin ist das barocke Trauerspiel Ende, nicht Anfang. Was aufs nächste Jahr-

hundert vorzubereiten scheint (logische dramatische Entwicklungsreihen, Ausdruck des Leides), wird zum Gegenstand, an dem Berechnung und Schema sich erproben. Das Konstruierte an dieser Dichtung erhält also erst in dem Augenblick eine negative Bedeutung, da es sich zum reinen, beziehungslosen Schein-Charakter verliert. Das Schauspiel begibt sich im Laufe der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts, in der „galanten Epoche“, immer deutlicher des Anspruchs, der Welt im Spiegel ihren entwindenden Sinn entgegenzuhalten, bis es schließlich heißt, das Spiel sei „so zu sagen nur ein Schatten-Spiel, allwo man zwar etwas siehet, aber kein Fleisch und Bein berührt“²⁹). Die Forderung nach der Vollendung des Kunstwerks in sich selbst, von Goethe ausdrücklich und im vollen Bewußtsein ihrer Bedeutung erhoben, bestimmt, noch kaum erkannt, schon Gottscheds Kampf für die regelmäßige Tragödie, der schließlich zur Autonomie des Kunstwerks, zur Lösung der Kunst aus der Gebrauchsfunktion führt. Wenn Lessing, der Sturm und Drang, die Weimarer Klassik auftreten, ist eine Entwicklung auf den Höhepunkt gekommen, an der das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts — und das ist, was Deutschland betrifft, das Trauerspiel des Andreas Gryphius — nur insofern Anteil hat, als es eine Entwicklung, die vorausging, abschloß.

Der ästhetische Raum des Trauerspiels ist das Ergebnis einer bewußten Verleugnung dessen, was von „Welt“ und „Wirklichkeit“ schon bekannt ist. Der Gruppe: Gryphius, Lohenstein, Hallmann, folgt eine Zäsur. Den Trümmern der alten Form entspringt die Ahnung einer neuen Dichtungswirklichkeit.

Anmerkungen

(Neben dem Verfassernamen wird der Titel nur dann angegeben, wenn im Literaturverzeichnis mehr als eine Arbeit des gleichen Autors aufgeführt ist.)

Vorbemerkung:

- 1) K. Hamburger, S. 9

Einleitung:

- 1) R. Alewyn, Corona X, S. 687 f.
- 2) Elsässische Litteraturdenkm. IV, S. 129
- 3) K. Borinski, S. 67 ff.
- 4) M. Opitz, Poeterey, S. 152 f.
- 5) M. Opitz, Poeterey, S. 138
- 6) M. Opitz, Poeterey, S. 153
- 7) Elsässische Litteraturdenkm. IV, S. 9
- 8) K. Borinski, S. 69
- 9) P. Stachel, S. 160
- 10) ed. A. Ellissen
- 11) K. Krumbacher, S. 747
- 12) Vergl. M. Wehrli, S. 14
- 13) A. Buchner, S. 6
- 14) Vorrede zu „Homulus“, S. 35
- 15) K. Borinski, S. 24
- 16) Vergl. auch G. Fricke, S. 265
- 17) P. Böckmann, S. 78 ff.
- 18) H. Kuhn, DVj. 14, S. 233 ff.; Studium Generale II, S. 114 ff.
- 19) Vergl. E. Trunz, Ztsch. f. Deutschk. 51, S. 14 ff.
- 20) W. Benjamin, S. 55
- 21) Zum Schelmenroman, der die gleiche Frage aufwirft, vergl. auch G. Müller, Höfische Kultur, S. 144 f.
- 22) R. Alewyn, Karl Arnold-Festschrift, S. 10. Vergl. auch G. Müller, Höfische Kultur, S. 88
- 23) Poetischer Trichter II, S. 80
- 24) Vergl. K. Borinski, S. 217
- 25) M. Opitz, Poeterey, S. 153 f.
- 26) B. Mardwardt, S. 40
- 27) G. Müller, Höfische Kultur, S. 87 ff.

- 28) H. Kappler, S. 50

- 29) G. Popp, S. 34

- 30) Vorrede zur Trojanerinnen-Übersetzung, Martinii Opitii Poematum II, S. 430

- 31) W. Benjamin, S. 125

- 32) M. Kommerell, S. 18

- 33) C. G. Just, Trauerspiele I, Einleitung, S. XXIV

- 34) Vergl. H. Kappler, S. 10

- 35) W. Flemming, Barockdrama I, S. 14

Kapitel I:

- 1) W. Benjamin, S. 79

- 2) E. Lunding, Das schlesische Kunstdrama, S. 160

- 3) E. Lunding, Das schlesische Kunstdrama, S. 162

- 4) ed. A. von Keller, S. 883 ff.

- 5) H. Heisenberg, S. 439 ff.

- 6) H. Kappler, S. 16

- 7) Die Frage, ob diese Entwicklung echt oder fingiert ist, bleibt zunächst unbeantwortet. Vergl. dazu Kap. III.

- 8) Außerdem: I 141 ff., I 255 ff., I 414 ff., II 116 ff.

- 9) W. Benjamin, S. 184 ff.

- 10) P. Stachel, S. 75 (auf Caspar Brülow bezogen)

- 11) ed. W. Flemming, S. 5

- 12) ed. W. Flemming, S. 105

- 13) G. Fricke, S. 181

- 14) P. Stachel, S. 234

- 15) E. Lunding, Das schlesische Kunstdrama, S. 83

- 16) Vergl. K. Gerlach, passim

- 17) E. Lunding, Das schlesische Kunstdrama, S. 74

- 18) Im Gegensatz zu E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama*, S. 71. Vergl. auch Kap. II.
- 19) Trauerspiele, S. 265
- 20) W. Benjamin, S. 130
- 21) P. Böckmann, S. 434
- 22) P. Böckmann, S. 301
- 23) Vergl. dazu Kap. IV, 2. Abschnitt
- 24) Druck nach Gesamtausgabe von 1657; im folgenden als A zitiert.
- 25) Alle Zitate nach dem Abdruck der zweiten Fassung (B) bei Hugh Powell
- 26) P. Stachel, S. 237
- 27) Vergl. H. Kappler, S. 17 ff. und 42
- 28) Trauerspiele, H. Palms Vorwort, S. 351
- 29) Vergl. Kap. III
- 30) E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama*, S. 83
- 31) Vergl. aber Pohles Reue in B.
- 32) G. Fricke, S. 111
- 33) „Die Geschichte ist nicht nur die Domäne der Vergänglichkeit, sondern auch die der Sünde. Was sich an Gutem vorfindet, gehört eigentlich gar nicht in die geschichtliche Welt, irrt in ihr nur umher.“ (H. Kappler, S. 31)
- 34) G. Müller, DVj. 12, S. 333
- 35) C. Lemcke, S. 311
- 36) Vergl. dazu Kap. II, 4. Abschnitt
- 37) E. Staiger, S. 142
- 38) E. Staiger, S. 219

Kapitel II:

- 1) Siehe z. B. das *Donaueschinger Passionsspiel*, ed. E. Hartl, II, Vers 121 ff. Auch die Bekehrungsszenen in den Märtyrerspielen.
- 2) H. Kuhn, *Festschrift für P. Kluckhohn*, S. 146
- 3) Vergl. dagegen P. Böckmann, S. 78 ff.
- 4) Zu diesem Abschnitt: J. Schwietering, H. Kuhn
- 5) H. G. Gadamer, S. 61

- 6) K. May, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken*, S. 101
- 7) K. May, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken*, S. 101
- 8) *Hamb. Dramaturgie*, 30. Stück
- 9) K. May, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken*, S. 103
- 10) *Hamb. Dramaturgie*, 2. Stück
- 11) K. May, *Trivium VII*, S. 267
- 12) E. Beheim-Schwarzbach, S. 11 f.
- 13) W. Benjamin, S. 210
- 14) Vergl. Kap. III
- 15) Vergl. für Gryphius: W. Flemming, A. Gr. und die Bühne, passim.
- 16) Die Stelle bei O. Ludwig lautet: „Wallenstein ist in allem seinem Tun willkürlich, er hat keinen Kern; er ist bloß der zufällige Träger der Situationen, er ist, wie ihn der Dichter gerade braucht.“
- 17) P. Tack, S. 53
- 18) W. Flemming, *Barockdrama I*, S. 26
- 19) E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama*, S. 203
- 20) R. Alewyn, *Corona X*, S. 663
- 21) H. Sedlmayr, S. 202
- 22) W. Benjamin, S. 190
- 23) A. Heusler, S. 140
- 24) M. Kommerell, S. 44
- 25) E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama*, S. 165
- 26) W. Flemming, *Barockdrama I*, S. 44
- 27) W. Benjamin, S. 196
- 28) Vergl. Lohenstein, „*Agrippina*“ I 353 ff.: die Selbstrechtfertigungsrede der A.
- 29) Vergl. dazu Kap. IV, 2. Abschnitt.
- 30) z. B. W. Jockisch; aber auch das Gryphius-Kapitel bei P. Hankamer, *Die Sprache*, S. 110 ff.
- 31) H. G. Gadamer, S. 62
- 32) E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama*, S. 59
- 33) G. Müller, *Höfische Kultur*, S. 85
- 34) Vergl. G. Storz, S. 233

- 35) Vergl. P. Stachel, S. 16
- 36) Vergl. K. May, *Trivium VII*, S. 271
- 37) Hamb. Dramaturgie, 5. Stück
- 38) M. Kommerell, S. 16
- 39) P. Hankamer, *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock*, S. 301

Kapitel III:

- 1) Fr. Sengle, S. 9
- 2) H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, S. 27
- 3) ed. W. Flemming, *Barockdrama VI*, S. 211
- 4) Zu diesem Abschnitt: R. Haas, H. J. Moser, E. Bücken, W. Flemming, *Barockdrama V*.
- 5) R. Haas, S. 1
- 6) B. Feind, S. 6
- 7) W. Flemming, *Barockdrama V*, S. 58
- 8) Die rein musikalischen Beziehungen der einzelnen Einheiten zueinander werden von diesem Urteil freilich nicht berührt.
- 9) Vergl. die Veröffentlichung des Briefwechsels bei G. Krause, insbes. S. 309ff.
- 10) W. Benjamin, S. 201/214
- 11) W. Flemming, *Barockdrama V*, S. 5, sieht das Verhältnis umgekehrt.
- 12) M. Wehrli, S. 85
- 13) Fr. Sengle, S. 10
- 14) M. Klein, S. 30
- 15) M. Klein, S. 30
- 16) M. Alemán, S. 108
- 17) Fr. Strich, S. 170 ff.
- 18) Fr. Strich, S. 170
- 19) Fr. Strich, S. 170
- 20) Fr. Strich, S. 174
- 21) R. Petsch, S. 73 f. und öfter
- 22) Vergl. die gute, aus anderm Zusammenhang hervorgegangene Bemerkung A. Hübschers (S. 802): „Statt die Antithetik im Durchmessen des zwischen den Extremen liegenden Weges zu bewältigen, glaubt man sich schon am Ziele, sucht die Objekte von immer

neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten, mit immer neuen Namen zu benennen.“

- 23) W. Benjamin, S. 125
- 24) G. Fricke, S. 216 und passim
- 25) R. Petsch, Kap. III, § 1 und öfter
- 26) K. May, *Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken*, S. 86
- 27) J. Ch. Gottsched, S. 160, 607, 611 f.
- 28) P. Hankamer, *Die Sprache*, S. 86
- 29) P. Hankamer, *Die Sprache*, S. 86
- 30) Damit wird freilich nur ein einzelner Zug herausgelöst. Die Fischartsche Sprachkunst zu charakterisieren, kann an diesem Orte nicht Aufgabe sein.
- 31) A. Hübscher, S. 802
- 32) A. Hübscher, S. 803
- 33) P. Stachel, S. 264
- 34) K. May, *Prosa im 18. Jahrhundert*, S. 112
- 35) Fr. Schiller, *Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie*
- 36) W. Flemming, *Barockdrama I*, S. 27
- 37) *Elsässische Litteraturdenkm.* IV
- 38) H. Powell, *Carolus Stuardus*, Vorwort, S. XC
- 39) H. Powell, *Carolus Stuardus*, nach S. 2
- 40) Vergl. Kap. I, 5. Abschnitt
- 41) H. Steinberg sieht, wie auch A. Hübscher in seiner Rezension, die Reyen einem Kompositionsprinzip unterworfen, das sie in Beziehung zueinander setzt und in dramatische Entwicklungslinien einspannt. Doch scheint, daß bei solcher Betrachtungsweise der Anspruch des sentenziösen Materials auf absolute Gültigkeit unterschätzt wird.
- 42) H. Kappler, S. 39
- 43) G. Popp, S. 20
- 44) W. Benjamin, S. 197
- 45) P. Hankamer, *Die Sprache*, S. 112
- 46) E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama*, S. 181
- 47) *Carolus Stuardus V*, Vers 395 f.

- ⁴⁸⁾ Vergl. oben die Einleitung.
⁴⁹⁾ R. Alewyn, Karl Arnold-Festschrift, S. 8
⁵⁰⁾ G. J. Jordan, S. 706 ff.
⁵¹⁾ S. Mauermann, S. 218
⁵²⁾ Vergl. Benjamins Anmerkung zur Infinitesimalmethode, S 83 f.
⁵³⁾ K. Giehlow, S. 31
⁵⁴⁾ P. Hankamer, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock, S. 299 (im Anschluß an G. Fricke, S. 111)
⁵⁵⁾ J. Ch. Gottsched, S. 153 f.
⁵⁶⁾ Entwurf für die Fruchtbringende Gesellschaft, abgedruckt bei G. Krause, nach S. 292

Kapitel IV:

- 1) Vor allem in „Realismus und Renaissance“ und „Herbst des Mittelalters“
 2) Siehe Huizingas Beschreibung in „Herbst des Mittelalters“, S. 225
 3) J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 222 f.
 4) Vergl. Journal d'un bourgeois de Paris.
 5) Journal d'un bourgeois de Paris, S. 96
 6) Vergl. auch R. Alewyn, Karl Arnold-Festschrift, S. 1 ff.
 7) Goethe, Sprüche in Prose, Nr. 742
 8) J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 220

- ⁹⁾ Vergl. J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 225
¹⁰⁾ Ayrsers Werke, S. 117
¹¹⁾ Elsässische Literaturdenkm. IV, S. 158
¹²⁾ G. Ph. Harsdörfer, Frauenzimmer-Gesprächsspiele VI; Neudruck H. Stümcke, S. 24
¹³⁾ Frauenzimmer-Gesprächsspiele IV; Neudruck W. Flemming, Barockdrama V
¹⁴⁾ J. Tittmann, Nürnberger Dichterschule, S. 184
¹⁵⁾ S. von Birken, S. 326
¹⁶⁾ P. Hankamer, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock, S. 303
¹⁷⁾ Trauerspiele S. 625
¹⁸⁾ ed. H. Powell, S. 101
¹⁹⁾ H. Palm in Trauerspiele, S. 347
²⁰⁾ M. Wehrli, S. 77
²¹⁾ Trauerspiele, S. 627
²²⁾ Trauerspiele, S. 15
²³⁾ Vergl. die Entwürfe Harsdörfers im 3. und 6. Buch der Gesprächsspiele und die Nachweise bei S. Mauermann, S. 216 und öfter.
²⁴⁾ W. Benjamin, S. 195
²⁵⁾ Belege bei S. Mauermann, S. 116 ff., 220 ff., 225 ff.
²⁶⁾ W. Kayser, S. 174
²⁷⁾ E. Rothacker, S. 23
²⁸⁾ G. Fricke, S. 252
²⁹⁾ B. Feind, S. 78

Literatur

- Andreas Gryphius, Trauerspiele, hg. von Hermann Palm. Bibliothek des Litterarischen Vereins, Bd. 162, Tübingen 1882
- Andreas Gryphius, Catharina von Georgien, hg. von Willi Flemming. Neudrucke deutscher Literaturwerke, Nr. 261—262. Halle 1951
- Andreas Gryphius, Carolus Stuardus, edited by Hugh Powell. Leicester 1955
- Flemming, Willi (Hg.), Barockdrama Bd. 1—6. Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Leipzig 1930/33.
- Daniel Casper von Lohenstein, Trauerspiele, hg. von Klaus Günther Just. Bibliothek des Literarischen Vereins, Bd. 292—294. Stuttgart 1953—1957
- Johann Klai, Herodes der Kindermörder. Nürnberg 1645
- Johann Klai, Der Leidende Christus. Nürnberg 1645
- Martini Opitii Poematum, o. O. 1637
- Poemata omnia Hugonis Grotii. Amsterdam 1670⁵
- Beckers, Otto (Hg.), Das Spiel von den Zehn Jungfrauen und das Katherinenspiel. Germanistische Abhandlungen, H. 24. Breslau 1905
- Bolte, Johannes (Hg.), Drei Spiele vom sterbenden Menschen. Bibliothek des Lit. Vereins, Bd. 269—270. Leipzig 1927
- Bolte, Johannes (Hg.), De düdesche Schlömer. Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 3. Leipzig 1889
- Dorotheenlegende, hg. von Hofmann von Fallersleben, Fundgrube II.
- Creizenach, W. (Hg.), Die Schauspiele der englischen Komödianten. DNL, 23. Band. Berlin und Stuttgart 1889
- Elsässische Litteraturdenkmäler aus dem 16. und 17. Jahrhundert, hg. von Ernst Martin und Erich Schmidt. 5 Bände. Straßburg 1878—1887
- Froning, Richard (Hg.), Das Drama der Reformationszeit. DNL Bd. 22.
- Jaspar von Gennep, Homulus, hg. von P. Norrenberg. Viersen 1873
- Goedeke, Karl (Hg.), Every-man. Hannover 1865
- Hartl, Eduard (Hg.), Das Drama des Mittelalters. Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Leipzig 1937
- v. Keller, Adalbert (Hg.), Ayrsers Dramen. Bibliothek des Literarischen Vereins, Bd. 76—80. Stuttgart 1865
- Palm, Hermann (Hg.), Paul Rebhuns Dramen. Bibliothek des Litterarischen Vereins, Bd. 49. Stuttgart 1859
- Schau-Bühne Englischer und Frantzösischer Comödianten. Frankfurt a. M. 1670
- Tittmann, Julius (Hg.), Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, Bd. II, III. Leipzig 1868
- Die Tragödie Christos paschon, ed. A. Ellissen. Analekten der mittel- und neugriechischen Literatur, 1. Th. Leipzig 1855

*

Alemán, Mateo, Guzmán de Alfarache. Bibl. Romanica 183—187. Straßburg

- Alewyn, Richard, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Neue Heidelberger Jahrbücher NF. Heidelberg 1926
- Formen des Barock. Corona 10. 1943
- Schauspieler und Stegreifbühne des Barock. Mimus und Logos, S. 3 ff. Emsdetten 1952
- Der Geist der Barocktheaters. Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, S. 16 ff. Bern 1952
- Das weltliche Fest des Barock, Versuch einer Morphologie. Karl Arnold-Festschrift. Köln 1955
- Feste des Barock. Neue Rundschau, 66. Jahrgang, S. 667 ff. Frankfurt a. M. 1955
- Beheim-Schwarzbach, E., Dramenformen des Barock. Jena 1931
- Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928
- v. Birken, Sigmund, Teutsche Rede- bind und Dicht-kunst . . . Nürnberg 1679
- Böckmann, Paul, Formgeschichte der deutschen Dichtung, Bd. 1. Hamburg 1949
- Borchardt, Hans Heinrich, Das europäische Theater im Mittelalter und der Renaissance. Leipzig 1935
- Borinski, Karl, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886
- Buchner, August, Kurzer Weg-Weiser der deutschen Tichtkunst. Jena 1663
- Bücken, Ernst, Der heroische Stil in der Oper, Leipzig 1924
- Chastel, André, Le Baroque et la mort. Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. S. 33 ff. Roma 1955
- Cysarz, Herbert, Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924
- Deutsches Barock in der Lyrik. Leipzig 1936
- Denkmäler des Theaters, hg. von der Direktion der Nationalbibliothek Wien, Bd. 10: Magna Allegoria, Mortis Imagines. Bd. 11: Feste des Sonnenkönigs. München 1925–30
- Barth. Feindes deutsche Gedichte . . . Stade 1708
- Flemming, Willi, Andreas Gryphius und die Bühne. Halle 1921 (Dazu die Rezension A. Hübschers, Euphorion 25)
- Die Form der Reyen in Gryphs Trauerspielen. Euphorion 25
- Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. Handbuch der Kulturgeschichte, Bd. 4. Potsdam 1937
- Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert. DVj. 16
- Fricke, Gerhart, Die Bildlichkeit des Andreas Gryphius. Neue Forschung, Bd. 17. Berlin 1933. (Dazu die Rezension H. Pongs, Euphorion 35)
- Gadamer, Hans Georg, Bemerkungen über den Barock. Retorica e Barocco, S. 61 ff. Roma 1955
- Gerlach, Kurt, Der Simsonstoff im deutschen Drama. Germanische Studien, Heft 78. Berlin 1929
- Giehlow, Karl, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 32. Heft 1. Wien und Leipzig 1915
- Gottsched, Johann Christoph, Versuch einer kritischen Dichtkunst. Leipzig 1751
- Gregor, J., Kulturgeschichte der Oper. Wien 1952
- Gundolf, Friedrich, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1927

- Haas, Robert, Die Musik des Barock. Handbuch der Musikwissenschaft IV. Potsdam o. J.
- Hamburger, Käthe, Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. DVj. 25. 1951
- Hankamer, Paul, Jacob Böhme. Bonn 1924
- Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert. Bonn 1927
- Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Epochen der deutschen Literatur Bd. II, 2. Stuttgart 1947
- Harsdörfer, Georg Philipp, Frauenzimmer-Gesprächsspiele, Bd. I—VIII. Nürnberg 1642 bis 1649
- Vom Theatrum oder Schawplatz. Neudruck aus Gesprächsspiele VI, hg. von Heinrich Stümcke. Berlin 1914
- Poetischer Trichter. Teil I bis 3. Nürnberg 1647—1653
- Heisenberg, H., Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte NF, Bd. VIII. S. 439 ff.
- Heusler, Andreas, Nibelungensage und Nibelungenlied. Dortmund 1922
- Hübscher, Arthur, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Euphorion 24. S. 517 ff.
- Huizinga, Johan, Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus. Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Libelli Bd. VI. Tübingen 1953
- Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1953
- Jahn, Wanda, Wesen und Formen des Berichts im Drama. Germanische Studien, Heft 103. Berlin 1931
- Jockisch, Walter, Andreas Gryphius und das literarische Barock. Germanische Studien Heft 89. Berlin 1930
- Jordan, Gilbert J., The Curtain on the German Stage. PMLA Publications of the modern Language Association of America, Vol. 53, No. 3. 1938
- Journal d'un bourgeois de Paris, ed. A. Tuetey. Publications de la Soc. de l'histoire de Paris, Doc. no. III. Paris 1881
- Junghans, Ferdinand, Die Zeit im Drama. Theater und Drama, Bd. 1. Berlin 1931
- Kappler, Helmut, Der barocke Geschichtsbegriff bei Andreas Gryphius. Frankfurter Quellen und Forschungen, Hft 13. Frankfurt a. M. 1936
- Kayser, Wolfgang, Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1948
- Klein, Magdalena, Shakespeares dramatisches Formgesetz. Wortkunst NF, 4. Heft. München 1930
- Kommerell, Max, Lessing und Aristoteles. Frankfurt a. M. 1940
- Krause, G. (Hg.), Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein . . ., Leipzig 1855
- Krumbacher, Karl, Geschichte der byzantinischen Litteratur. Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, 9. Bd. 1. Abt. München 1897
- Kuhn, Hugo, Mittelalterliche Kunst und ihre „Gegebenheit“. DVj. 14. S. 233 ff.
- Erec. Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. S. 122 ff. Tübingen 1948
- Zur Deutung der künstlerischen Form des Mittelalters. Studium Generale II. S. 114 ff.
- Lemcke, Carl, Von Opitz bis Klopstock. Leipzig 1871
- Lunding, Erik, Das schlesische Kunstdrama. Eine Darstellung und Deutung. København 1940
- Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschung. Orbis Litterarum 8. 1950

- Mannheimer, Viktor, Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin 1904
- Markwardt, Bruno, Geschichte der deutschen Poetik. Grundriß der germ. Philologie 13,1. Berlin und Leipzig 1937
- Mauermann, Siegfried, Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Palaestra 102. Berlin 1911
- May, Kurt, Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang. Germanische Studien, Heft 25. Berlin 1923
- Deutsche Prosa im 18. Jahrhundert. Literarhistorische Bibliothek, Bd. 18. Berlin 1937
- Johann Elias Schlegels „Canut“ im Wettstreit der geistesgeschichtlichen und formgeschichtlichen Forschung. Trivium VII 1949, S. 257 ff.
- Moser, Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik. Stuttgart und Berlin 1926—1930
- Müller, Günther, Höfische Kultur der Barockzeit. Halle 1929
- Der deutsche Mensch und die Fortuna. DVj 12, S. 329 ff.
- Müller, Joh., Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang bis zum Hochbarock. Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 7 und 8. Augsburg 1930
- Petsch, Robert, Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie. Halle 1945
- Popp, G., Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1895
- Rothacker, Erich, Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte. DVj. 18
- Rütsch, Julius, Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater. Wege zur Dichtung, Bd 12. Zürich und Leipzig 1932
- Die Gestalt des Helden im französischen Barockdrama. Trivium V, 1947
- Schwietering, Julius, Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels. ZfdA 62, 1925. S. 1 ff.
- Schaufelberger, Fritz, Das Tragische in Lohensteins Dichtung. Wege zur Dichtung, Bd. 45. Leipzig 1945
- Sedlmayr, Hans, Allegorie und Architektur. Retorica e Barocco, S. 197 ff. Roma 1955
- Sengle, Friedrich, Das deutsche Geschichtsdrama. Stuttgart 1952
- Stachel, Paul, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Palaestra XLVI. Berlin 1907
- Staiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1951²
- Steinberg, Hans, Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Göttingen 1914 (Dazu die Rezension A. Hübschers, Euphorion 25)
- Storz, Gerhard, Ein Versuch über den Alexandriner. Festschrift für P. Kluckhohn und Hermann Schneider. S. 231 ff. Tübingen 1948
- Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München 1922
- Tack, Paul, Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie. Wortkunst NF, 6. Heft. München 1931
- Tittmann, Julius, Die Nürnberger Dichterschule. Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kunstgeschichte 1. Göttingen 1847
- Trunz, Erich, Die Erforschung des deutschen Barock. DVj 18, Referatenheft S. 1 ff.
- Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. Zeitschrift f. Deutschkunde 51, 1937. S. 14 ff.

- Wehrli, Max, Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins Arminius. Wege zur Dichtung, Bd. 31. Leipzig 1938.
- Weisbach, Werner, Barock als Stilphänomen. DVj. 2, S. 231 ff.
- Witkowski, Georg (Hg.), Martin Opitzens Aristarchus . . . und Buch von der deutschen Poeterey. Leipzig 1888

Lebenslauf

Ich, Peter Wolters, Sohn des kaufmännischen Angestellten Peter Johann Wolters, wurde am 26. August 1927 in Wiesdorf-Leverkusen geboren.

In Frankfurt besuchte ich von 1938 bis 1944 die Falk-Mittelschule, die ich mit dem Abschlußzeugnis verließ. Nach dem Kriege trat ich 1946 in die Obersekunda des Ziehen-Realgymnasiums in Frankfurt a. M. ein. Hier legte ich am 24. Juni 1948 die Reifeprüfung ab.

Vom Sommersemester 1949 bis zum Wintersemester 1955/56 studierte ich an der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt a. M. Germanistik, Kunstgeschichte und mittlere und neuere Geschichte. Ich hörte Vorlesungen und nahm teil an Übungen und Seminaren der Herren Professoren Schwietering, Weber, Schultz, Kunz, May und Frau Professor Dittrich im Fache der Germanistik; der Herren Professoren Keller, von Simson, Bachhofer und des Herrn Dr. Herzog im Fache der Kunstgeschichte; der Herren Professoren Gelzer, Kirn und Voßler im Fache der Geschichte. — An philosophischen Vorlesungen und Übungen nahm ich teil bei den Herren Professoren Gadamer, Weinstock, Cramer, Sturmfels und Adorno.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit gab mir Herr Professor May. Ihm sei für Rat und Zuspruch an dieser Stelle besonders gedankt.

